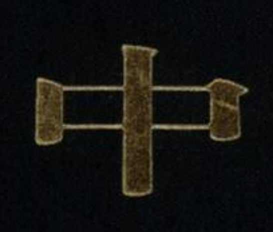
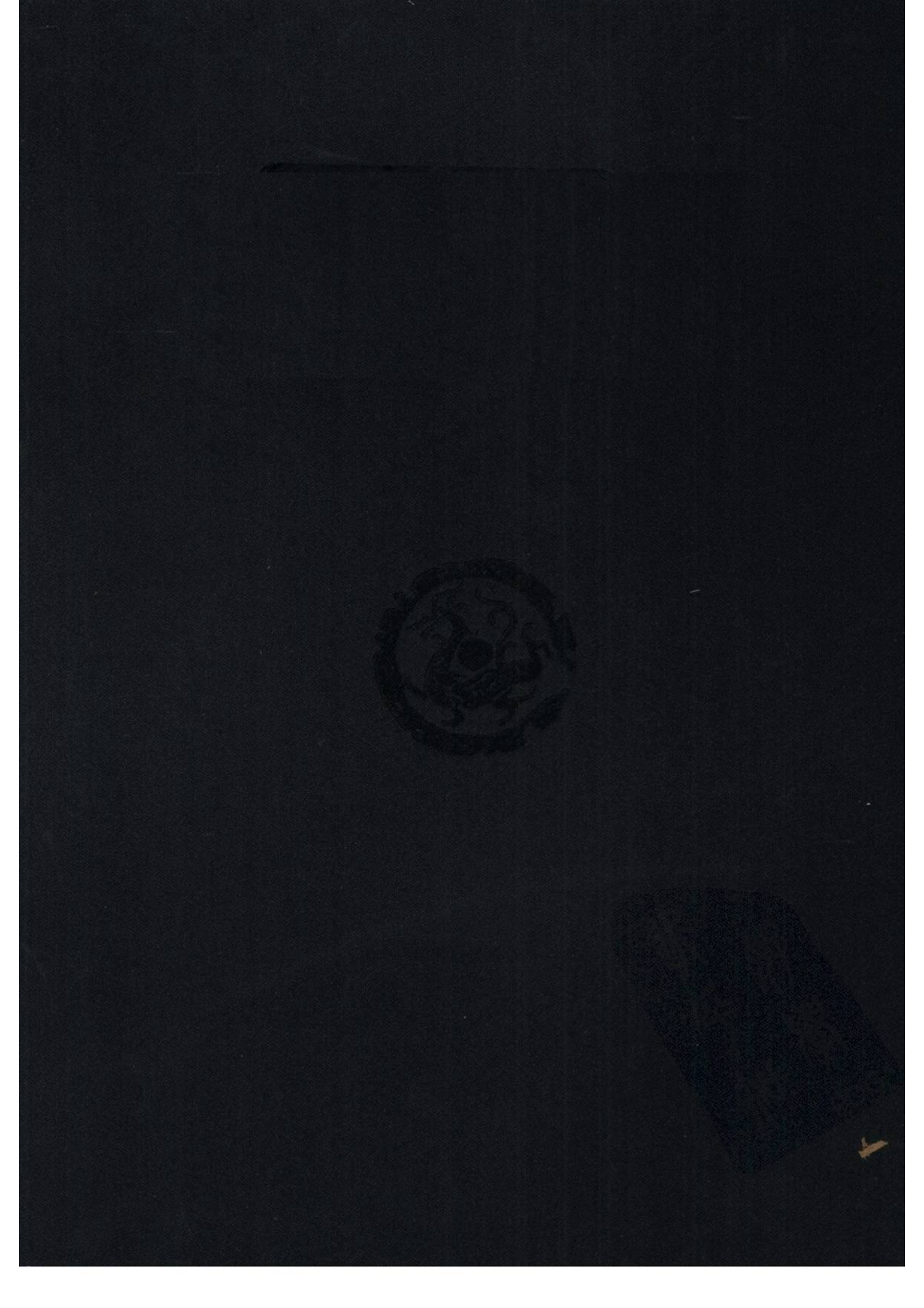

中

国

戏

曲

志





中国戏曲志

云南卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·云南卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中 华 人 民 共 和 国 文 化 部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中 国 戏 剧 家 协 会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国民族民间文艺集成志书总编委会

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·云南卷》编辑委员会

主　　编：金　重
副 主 编：黎　方　郭思九
委　　员：吴　枫　金　重　杨　桐　顾　峰　郭思九　黎　方　戴　旦
（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·云南卷》编辑部

主　　任：黎　方
副 主 任：张一凡
编　　辑：石　宏　陈复声　张　桥　张一凡　杨　山　黎　方
（按姓氏笔画排列）

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　　述：张　桥　金　重
图　　表：张　桥　黎　方
志　　略：王之墀　王业伟　王　道　邓　虹　冯晓飞　刘体操　刘诗仁　朱明科　杜才富　李学航　张一凡　张继成　张　桥　张晓秋　杨荣生　杨应全　杨作志　金　重　胡耀池　施之华　赵新龙　徐学森　黎　方

（以上为《剧种》撰稿人）

马朝开　马守昌　邓　虹　王绍志　王　尧　王志强　王如光　王　琏　王之墀　文建民　尹　钊　艾　明　石　化　台　枫　冯晓飞　申来寿　申玉成　龙　念　甘昭沛　刘运祜　刘宝贤　刘超萍　刘诗仁　祁　勇　戎佩坤　邢庆增　阮宏高　朱福民　吴沛民　吴　枫　闵成燕　闵成龙　李　森　何朴清　辛也乐

冷用忠　杜才富　沈玉仙　陈天佑　邱朝荣　肖龙图　张一凡
张学文　张学成　张宝彝　张　沧　张道源　张凤岗　张智泉
张翠萍　杨文科　杨应全　杨志林　杨源道　杨作志　杨枝福
杨荣生　杨　辉　杨　辅　杨崇福　杨炯明　杨　珹　金　重
金素秋　金仁祥　季逢时　孟家宗　明辉南　施之华　胡耀池
赵风池　赵新龙　赵耀华　段之栋　洪家智　欧书荣　袁留安
聂秀敏　陶叶彩　徐正良　徐学森　顾培华　顾　峰　曹　善
黄光辉　戚俊才　温　佩　熊　林　熊长惠　鹤　川　薛子言
薛　峰　戴德源

（以上为《剧目》撰稿人）

尹　钊　邓　虹　陈复声　杨锦和　赵立德　梁宇明　曹汝群
黄铁驰

（以上为《音乐》撰稿人）

马正才　王少培　文建民　申丽珠　史宝凤　叶玉华　戎佩坤
朱忠明　乔嘉瑞　李廉森　李汝春　李希麟　李凤仙　李照和
况　铸　邱云荪　张晓秋　张一凡　张兆祥　张　沧　张琼华
张继成　张惜荣　杨作志　杨文科　杨文礼　杨崇福　杨炯明
林启祥　施之华　赵耀华　赵绍莲　夏辉宗　曹　善　梁先庆
常文俊　黄仁信　熊　林　熊长惠　黎　方　魏树生

（以上为《表演》撰稿人）

刀保堂　马　鹏　马朝开　石　宏　龙连飞　台　枫　陈克勤
何朴清　冷用忠　张一凡　张天保　张晓秋　郑开绮　季逢时
杨荣生　施之华　赵新龙　贾亚中　傅莲英　雷琴书　黎　方

（以上为《舞台美术》撰稿人）

刀保堂　马朝开　马云龙　马守昌　马长春　王之墀　王　琏
王　尧　王　沛　王　道　韦琼珍　尹效斌　邓　虹　石　宏
台　枫　艾　明　叶天壁　许继超　许万钊　阮宏高　刘诗仁
毕绍文　陈文心　陈昌林　陈绍庄　陈德荣　汤绍良　何朴清
冷用忠　况　铸　花荣茂　吴　泽　李荫厚　李学航　李振声
李　瑞　李善瑛　李世勤　苏永昆　邱朝荣　杨　山　杨　桐

杨荣生　杨松林　杨崇福　杨作志　杨应康　杨绍兴　杨光宇
杨炯明　杨　辉　张学成　张家训　张一凡　张凤岗　张鹏生
张智泉　张晓秋　罗光明　侬加茂　赵耀华　衎　文　段林荪
胡耀池　聂秀敏　倪开升　陆崇文　徐学森　夏辉宗　曹　善
梁天禄　谢应能　黎　方　薛子言　戴德源

（以上为《机构》撰稿人）

刀保堂　马云龙　王　尧　王志强　尹效斌　石　宏　史岳灵
台　枫　冯连周　侬会忠　华惠庚　李　瑞　李忠鸿　李忠林
李　崧　李宗显　汤文俊　陈绍庄　冷用忠　况　铸　苏永昆
何朴清　张一凡　张秉珠　张家训　张晓秋　张继成　杨家棋
杨　森　杨炯明　施松柏　段正齐　谢志宏　黎　方

（以上为《演出场所》撰稿人）

刀保堂　马朝开　王　群　邓　虹　台　枫　刘体操　阮宏高
吕文仪　刘诗仁　多忠廉　汤绍良　冷用忠　何朴清　陈克勤
邱朝荣　李　瑞　李汝春　张述孔　张　桥　杨炯明　杨应全
金　重　欧书荣　赵耀华　赵绍莲　赵砚林　洪家智　黎　方

（以上为《演出习俗》撰稿人）

马　鹏　石　宏　申来寿　台　枫　乐　琪　史岳灵　吴沛民
况　铸　邹永琼　吴永湘　李枝彩　陈雍康　张一凡　张家训
张述孔　冷用忠　杨　叶　周永信　徐学森　顾　峰

（以上为《文物古迹》撰稿人）

马　鹏　尹　钊　王之墀　冯永治　李萌厚　金紫光　官焕容
郑开绮　张学成　杨锦和　胡耀池　赵新龙　顾　峰　谢雪梅
黎　方　戴　旦

（以上为《报刊专著》撰稿人）

刀安禄　刀保堂　马正才　马绍贵　邓　虹　邓　钰　亢　宏
王志强　王丙辰　台　枫　包其祥　刘诗仁　刘康民　任　侃
李　崧　李　瑞　李正保　李　谱　李振声　李廉森　吴沛民
冷用忠　花荣茂　周永信　周忠玲　何朴清　陈维纯　陈绍庄
杜济时　杨　桐　杨　山　杨应康　杨炯明　张极枢　张一凡

张亚森　施之华　赵耀华　赵绍莲　夏辉宗　顾培华　陶叶彩
唐君德　唐　湘　徐学森　高树鹏　鹿　泉　曹　善　戚俊才
彭幼山

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

马朝开　台　枫　李　瑞　张智泉　赵绍莲　施之华
欧书荣　徐学森　戴　旦

（以上为《谚语口诀》撰稿人）

马朝开　王志强　冯连周　白金玉　刘诗仁　李　瑞　汤承克
张　桥　张晓秋　张家训　何朴清　冷用忠　杨光宇　金　重
胡耀池　屠育生　黄人麟　廖天云

（以上为《其它》撰稿人）

传　　记：刀保堂　马云龙　邓　虹　王　琏　王之墀　王业伟　王志强
王锡庆　王丙辰　王需章　台　枫　包　钢　刘吉晶　刘体操
刘超萍　孙　棠　向楚臣　江崧培　李荫厚　李衡之　李廉森
吴沛民　汤行超　汤绍良　况　铸　余　楫　陈绍庄　邱云苏
杨　山　杨　桐　杨炯明　杨应全　杨应康　张学成　张家训
张继兴　周明义　周思仁　金　重　金仁祥　明辉南　施之华
赵凤池　赵家禄　赵纪良　胡耀池　徐　演　唐世琨　顾　峰
梅雪芬　黄　华　黄金邦　傅淑芸　筱福珊　谢熙湘　熊　林
阚　闳　薛　峰　魏树生

附　　录：胡耀池（辑录）

图片绘制：石　宏　张天保

摄　　影：马朝开　马云龙　马　鹏　马琼华　王志强　云欣成　石　宏
台　枫　龙连飞　吕文仪　刘体操　刘甫章　汤绍良　张述孔
张　锐　张　桥　杨学仪　杨　辉　杨应康　严跃龙　李矢雄
李希麟　陈雄辉　邹永琼　施之华　赵新龙　赵大宏　钱为瑞
栗　臻　梁宇明　黄燕萍　薛子言

图片、照片供稿及协助摄影单位：

云南省滇剧院

云南省花灯剧团

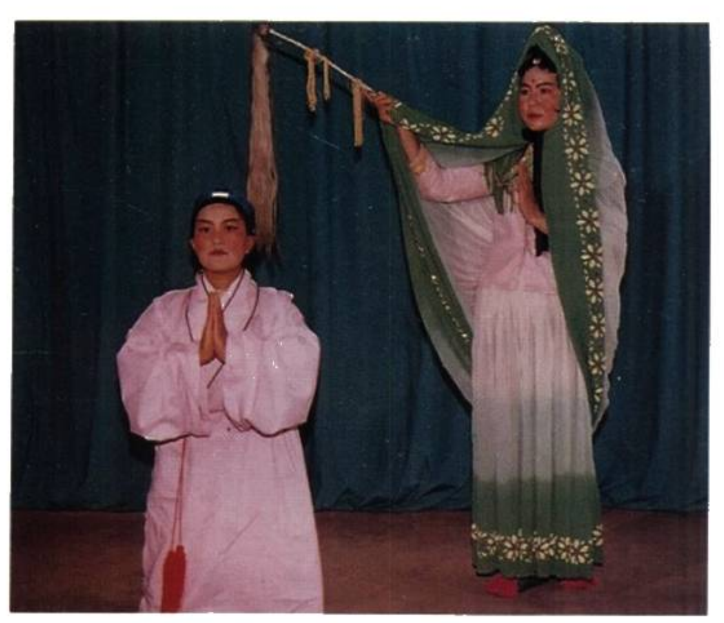
云南省京剧院
昆明市戏曲志编辑组
昆明市滇剧团
昆明市花灯剧团
玉溪地区戏曲志编辑组
玉溪地区花灯剧团
玉溪地区滇剧团
玉溪市戏曲志编辑组
玉溪市文工团
红河州戏曲志编辑组
红河州滇剧团
个旧市京剧团
建水花灯剧团
开远市文化局
建水县文化局
蒙自县文化局
蒙自县文化馆
曲靖地区戏曲志编辑组
曲靖地区滇剧团
曲靖地区花灯剧团
宣威县花灯剧团
宜良县滇剧团
会泽县文化馆
大理州白剧志编辑组
大理州白剧团
文山州云南壮剧志编辑组
富宁县文化局
文山州壮剧团
德宏州傣剧志编辑组
德宏州傣剧团

潞西县文工队
西双版纳州章哈剧志编辑组
西双版纳州民族歌舞团章哈剧队
景洪县文工队
勐海县文化馆
勐海县勐海大佛寺
迪庆州大词戏志编辑组
维西县保和镇业余剧团
楚雄州戏曲志编辑组
楚雄州彝剧志编辑组
楚雄州彝剧团
昭通地区戏曲志编辑组
昭通地区京剧团
镇雄县拨机文化站
澄江县文化局
玉溪地区关索戏志编辑组
澄江县小屯村关索戏演出队
昆明曲剧志编辑组
腾冲县文化馆

资料提供者:汤绍良　张学文　杨　力　杨　伟　顾　峰


滇剧《借亲配》


花灯剧《依莱汗》


大词戏《观音点化》


傣剧《朗推罕》


昆明曲剧《红石岩》


杀剧《天官》



云南壮剧《螺蛳姑娘》



白剧《望夫云》



彝剧《半夜羊叫》





傣族章哈剧《沙梯莫跌》

佤族清戏《文龙辞妻》



苗剧《早赞与半赶》


京剧《黛诺》


端公戏《李二郎大战排山大王》


评剧《皇陵恨》


香通戏《考兵元帅》


川剧《葫芦信》


关索戏《三请孔明》


梓潼戏《庆寿摆宴》



裘世戎饰《盗御马》中窦尔墩



关肃霜饰《战洪州》中穆桂英



金素秋饰《阿黑与阿诗玛》中阿诗玛，高一帆饰阿黑



刘奎官饰《通天犀》中青面虎



徐敏初（左）饰《马鞍山》中俞伯牙，祁来发饰钟元甫

刘美娟饰《孔雀胆》中阿盖公主



花灯剧《探干妹》（史宝凤饰干妹，袁留安饰干哥）



花灯剧《闹渡》（黄仁信饰花相公，张惜荣饰艄婆）



白剧《红色三弦》（杨洪英饰王腊梅，董汉贤饰董晋才）

滇剧《鼓滚刘封》（邱云荪饰刘封，李少虞饰张飞）



滇剧《闯宫》（彭国珍饰陈世美，碧金玉饰秦香莲）



滇剧《牛皋扯旨》（戚少斌饰牛皋）



滇剧《烤火下山》（万象贞饰尹碧莲）



滇剧《打瓜招亲》（周惠依饰陶三春）


京剧青面虎（李松涛绘）


滇剧秦始皇（杨崇福绘）


滇剧金兀术（陈少华绘）


滇剧项羽（王少明绘）


滇剧铫刚（刘关平绘）


滇剧钟无盐（王玉珍绘）


滇剧张飞（李少虞绘）


大词戏上埂官、下埂官

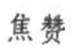
白剧脸谱



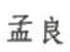
关羽



泾河老龙



焦赞



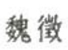
孟良



铫刚　　李克明



通天教主



魏徵

端公戏面具



八蛮将军



二郎神



苗老三

关索戏面具



张飞



关索



周仓

滇剧《会缘桥》老背少扮相



滇剧《火烧洋关》刀舞者扮相



滇剧《狸猫换太子》脚朝天扮相



花灯剧旦脚扮相

花灯剧恶旦扮相



花灯剧小生扮相



京剧《多沙阿波》沙娜扮相



京剧《多沙阿波》女土司扮相



花灯《团场》打岔佬扮相



彝族撒尼剧少女服饰



彝剧中年妇女服饰



彝剧女青年服饰



傣剧（旱傣）少女服饰



傣剧武士服饰



傣剧老年妇女服饰

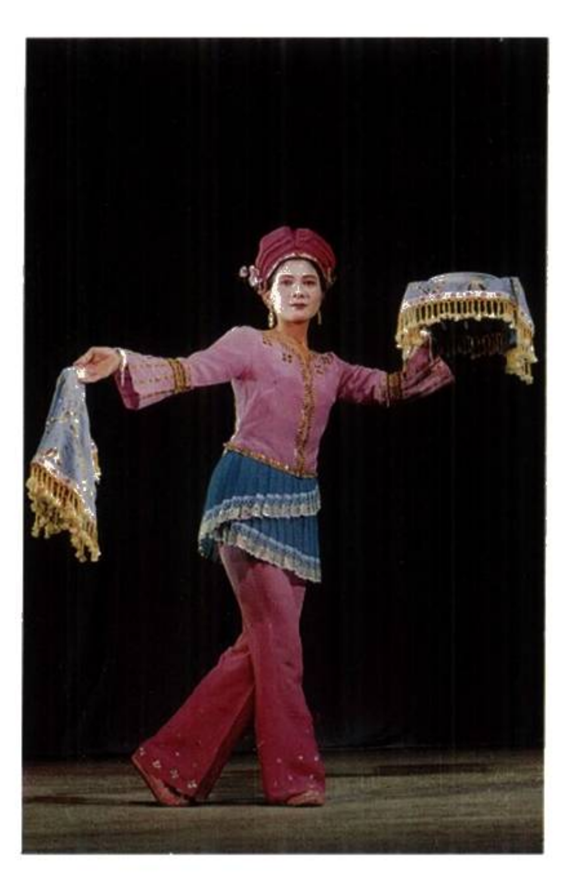
傣剧武旦服饰



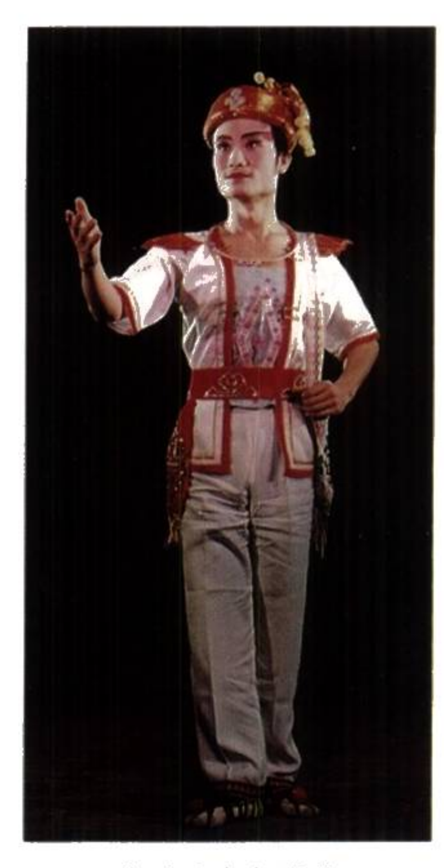
傣剧《魔王戏孔雀》服饰



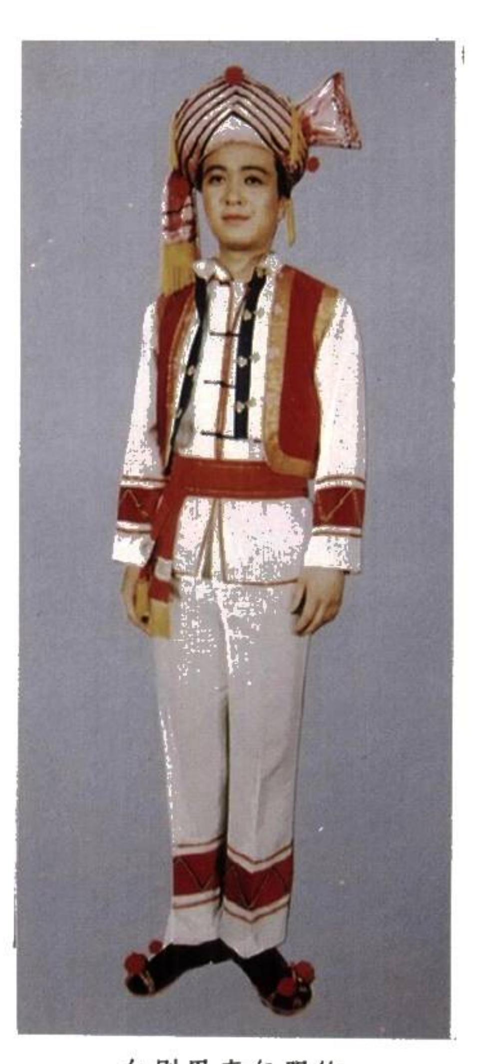
壮剧魔公服饰



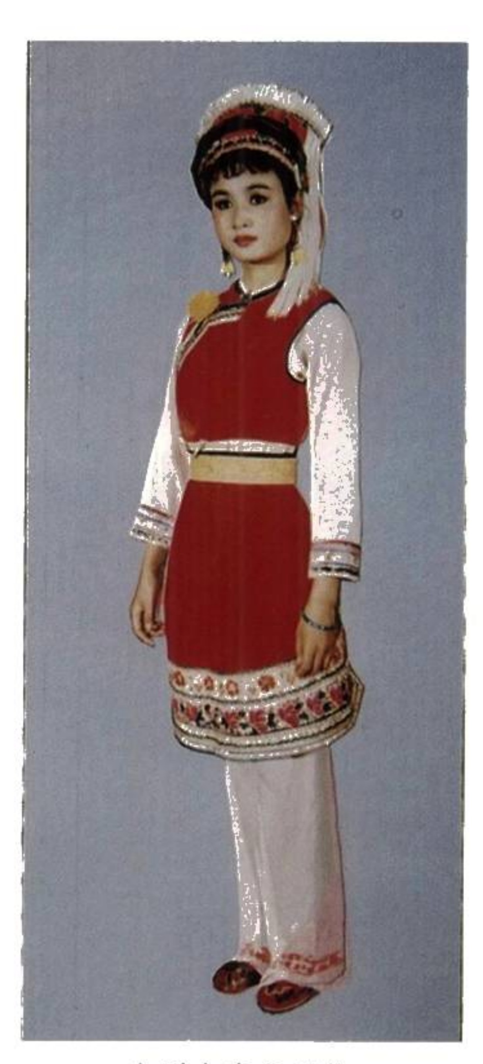
壮剧女青年服饰



壮剧男青年服饰



白剧男青年服饰



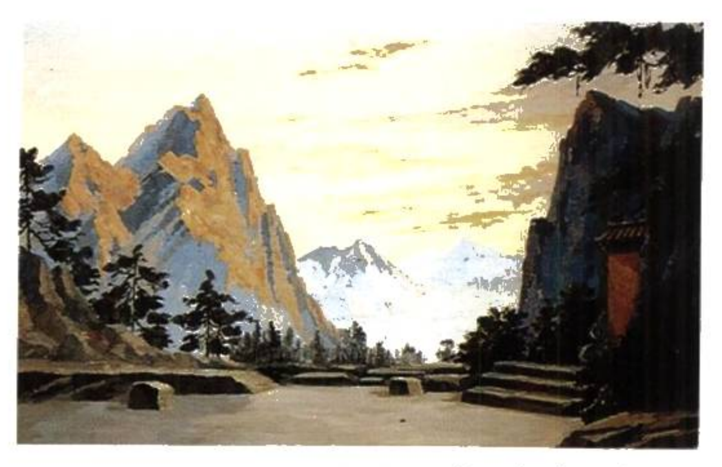
白剧女青年服饰



白剧女青年服饰



滇剧《元江烽火》舞美设计
设计：杨稼盛



滇剧《杨娥传》舞美设计
设计：张天保



花灯剧《李大爹学文化》舞美设计
设计：石宏



京剧《黛诺》舞美设计
设计：侯亚亭



花灯剧《孔雀公主》舞美设计
设计：石宏



白剧《望夫云》舞美设计
设计：杨晓东



盘舞铜扣饰



宜良草甸土官村土主庙戏台碑（清康熙）



羊角编钟



大理州城戏台戏曲木雕



滇王编钟

大理喜州明杨黼《山花碑》拓片



太子菩萨雕像



会泽川主庙古戏台石雕



曲靖潦浒木偶戏木偶

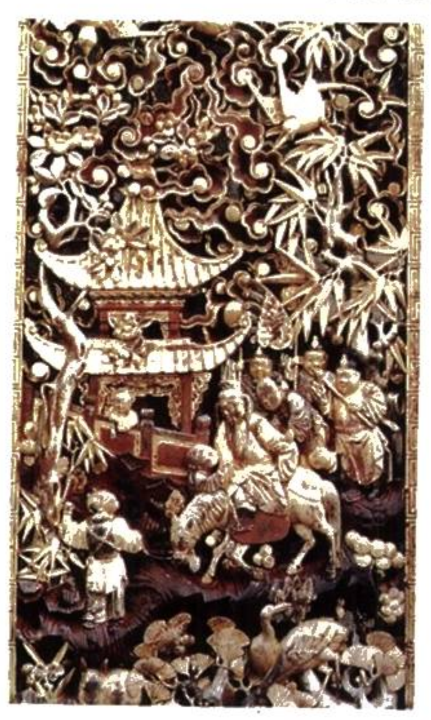


会泽川主庙古戏台石雕

石屏县罗色庙戏曲壁画

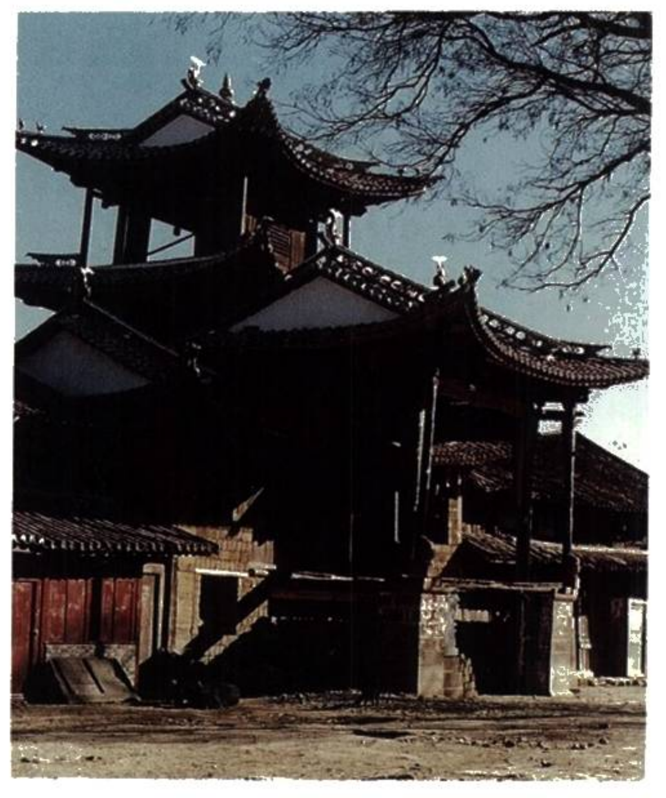


建水县朝阳楼戏雕

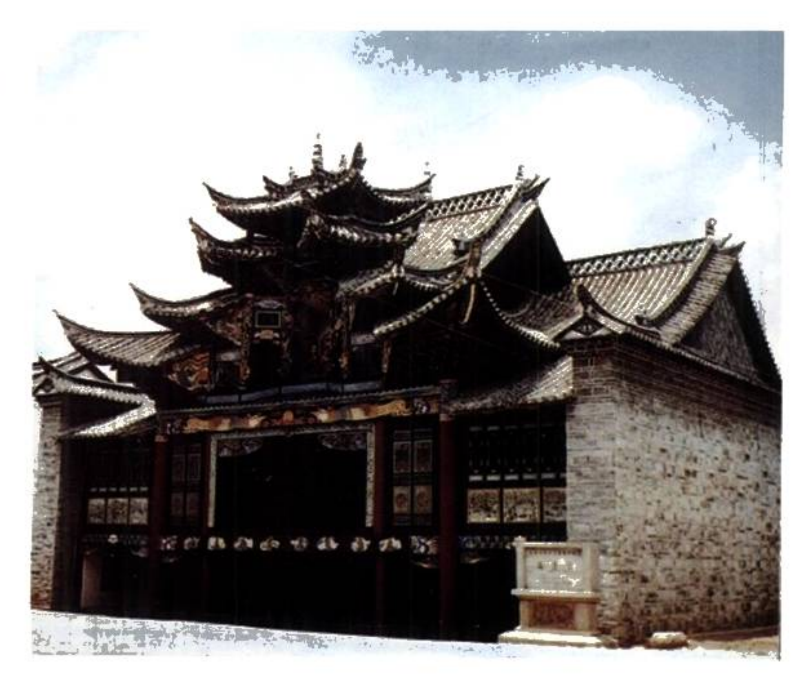








剑川沙溪仕登镇魁阁戏台



会泽江西庙古戏台



易门大龙泉古戏台



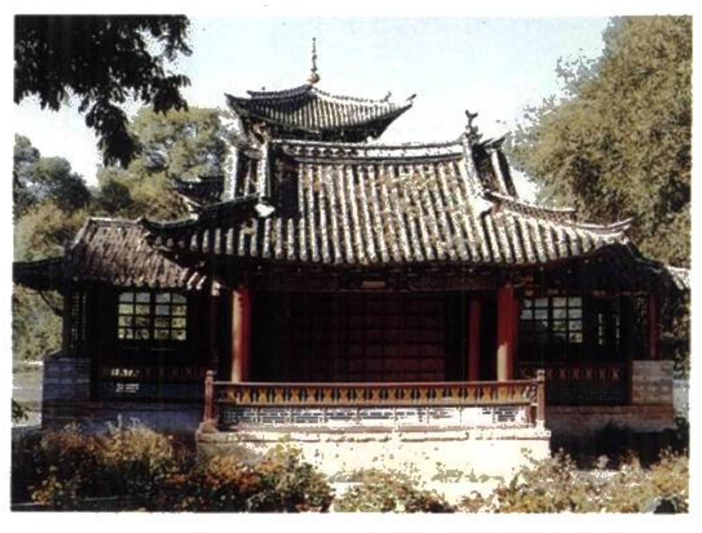
昭通大龙洞古戏台



玉溪九龙池古戏台



晋宁二街关圣宫古戏台



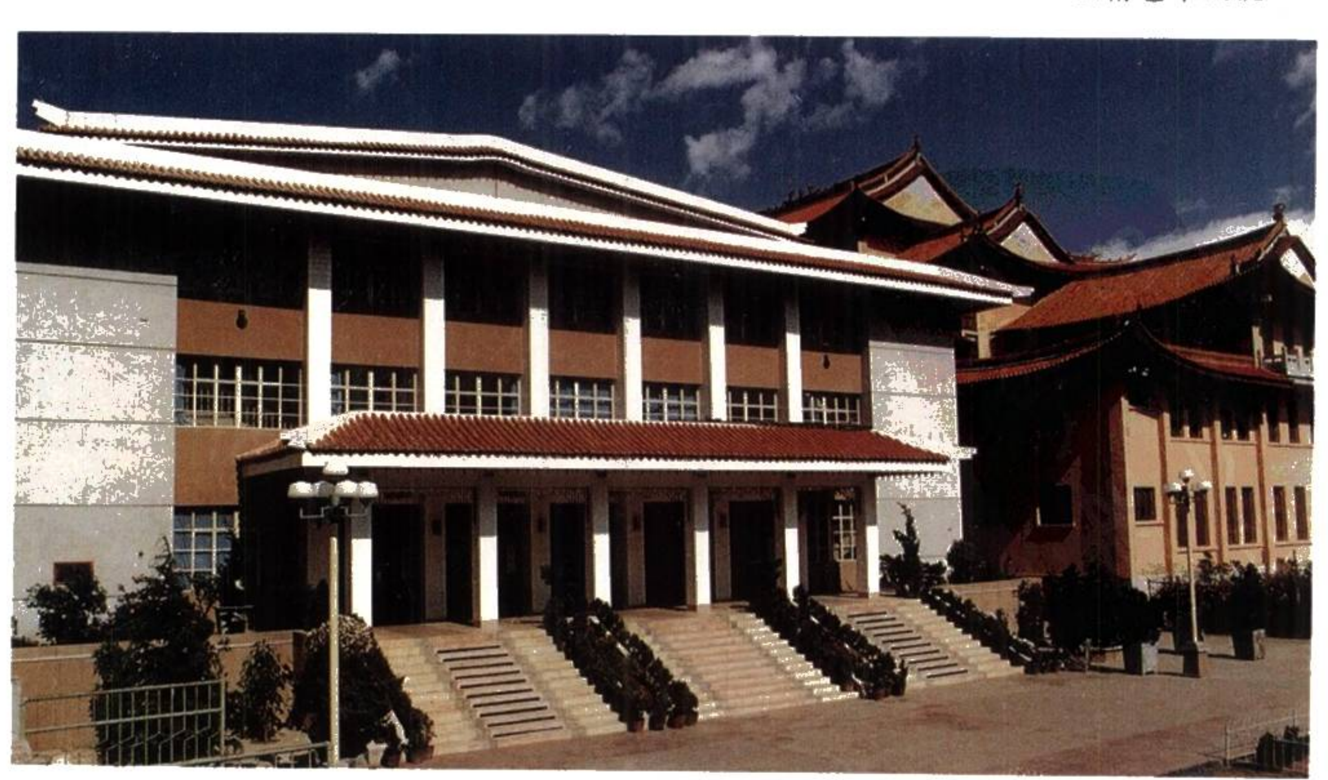
丽江龙神祠古戏台



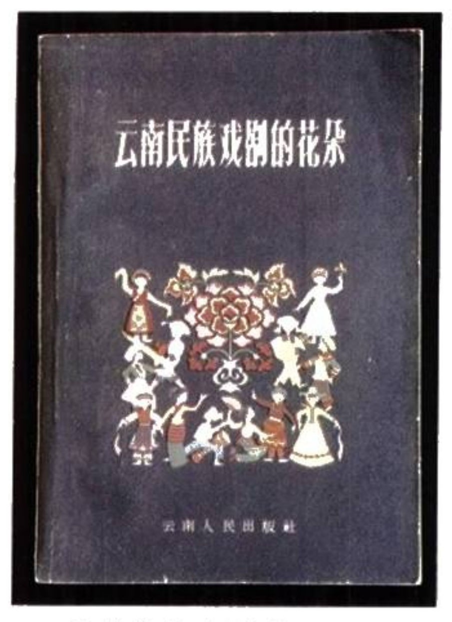
丽江石鼓戏台



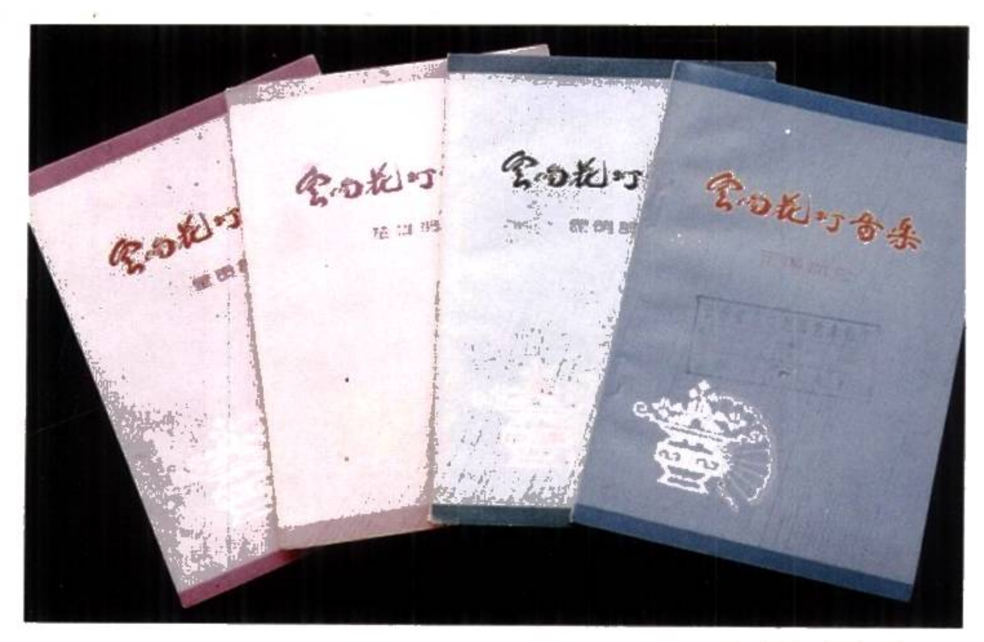
云南艺术剧院



大理州人民礼堂



云南民族戏剧的花朵



云南花灯音乐



戏曲杂谈



刘奎官舞台艺术



关肃霜表演艺术散论



云南十年戏剧剧目选

云南戏剧剧目选



花灯小喜剧

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一夙愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按 1982 年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至 1982 年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　　录

综　　述



综　　述

云南，简称“滇”，总面积为三十八点三万平方公里。位于北纬 21°9′——29°15′及东经 97°37′——106°12′之间，是中国的西南边疆。西边、南边与缅甸、老挝、越南等国相接，国境线长达四千多公里，自古以来，东南亚的经济、文化就与云南发生联系。北边与西藏及川西南，东边与黔西南及桂西南接壤，与中国历代经济文化中心的黄河流域及东南沿海地区都相隔甚远。明以前，“中州达滇有三路：自邛雅（今四川越西、雅安）、建昌（今四川西昌）、会川（今四川会理），渡金沙江，入姚安（今云南县名）、白崖，曰古路。……起泸州（今四川泸州市），溯永宁（今四川叙永），走赤水，达曲靖，曰西路。……出湖藩，转辰沅（今湖南沅陵），经贵州（今贵阳），曰东路，肇自庄蹻。立传（邮传路线），则自国朝（明代）始也，又由重庆三驿至綦江（今四川县名），綦江七驿至播州（今贵州遵义），播州六驿至贵州……”（明杨慎《滇程记》）山遥路远，交通不便，对云南政治经济文化的发展有一定的影响。

云南的地势及气候，情况复杂。山地、高原、平坝纵横交织，江河横流，湖泊星罗棋布。地势北高南低，绵亘于西部的纵谷山脉，形成东西交通的障碍。全省由于海拔高而纬度低，形成立体型气候，加上地势的复杂，造成若干自然条件不尽相同的区域。东部为莽莽高原，平均高度在海拔二千米左右，地势较平，气候较为适宜，与中国腹地相隔较近，经济文化发展比西部的条件较为有利。凡有湖泊或河流的平坝地区，发展的条件又优于山区，但山区和半山区又占云南总面积的百分之九十四。

云南自古以来即是多种民族聚居的区域，据 1982 年统计，云南的汉族有二千二百二十三万四千八百一十九人，占全省总人口百分之六十八点三。少数民族则包括彝族、白族、哈尼族、壮族、傣族、苗族、傈僳族、回族、拉祜族、佤族、纳西族、瑶族、藏族、景颇族、布朗族、普米族、怒族、阿昌族、德昂族、基诺族、水族、蒙古族、布依族、独龙族、满族等二十五个。共有人口一千零三十一万八千九百九十八人，占全省人口的百分之三十一点七。多种民族的存在，成为影响云南政治、经济、文化发展的重要因素。

云南古代的文化艺术活动

云南是我国人类最早的发源地之一。禄丰县发现距今八百万年的“拉玛古猿”化石，元谋县发现距今一百七十万年的“元谋人”化石，全省有十九个县发现了新石器时代遗址。

商周时期中国分为九州，云南属梁州范围。约在公元前十二世纪时，云南进入青铜文化时期，到战国及西汉达于鼎盛状态。据《史记·西南夷列传》记载，公元前三世纪时，楚人庄蹻率兵入滇，“……变服，从其俗以长之”。这是最早的有关内地与云南交流的文字记载。公元前221年，秦统一中国，开五尺道通云南，促使云南与巴蜀的交往进一步加强。西汉元封二年（前109年），汉武帝在今云南境内设益州郡，将云南纳入汉王朝的版图。自此而后直到东汉年间，中原文化逐渐深入云南，云南的青铜文化，到东汉时已经和中原的没有多大差别。云南本地的文化在东汉时也传到中原，班固的《东都赋》及《后汉书》都有这方面的记载。

三国、魏、晋、南北朝时期，中原王朝更迭频仍，战乱分裂，除开蜀汉南征，分设南中七郡，曾经比较有效地控制云南一段时期之外，其他几代中原王朝，虽仍奉行故事，设置州郡，任命刺史、太守等官吏，但都是遥领，云南的实际统治权，已落到南中大姓手中，最后归于大姓中的爨氏，不过仍奉历朝中央为正朔，虽然中原人士称云南为爨国，实际并没有建国。到东晋、南北朝时期，形成了云南的爨文化，如东晋义熙元年（公元405年）的爨宝子碑，南朝刘宋孝武帝大明二年（458）的爨龙颜碑。

此一时期，在各种文化形态中，巫术礼仪文化占的比重相当大。《三国志·蜀志·张裔传》说：“先是，益州郡杀太守正昂，帅雍闿，恩信著于南土，使命周旋，远通孙权，乃以（张裔）为益州太守，径往至郡，闿遂趑趄不宾，假鬼教曰：张府君如瓠壶”，这是雍闿利用巫术文化的影响对付张裔。晋人常璩的《华阳国志·南中志》云：“夷人大种曰昆，小种曰叟……其俗征巫鬼，好祖盟。”《汉唐地理书钞·永昌郡传》载：“建宁郡葬夷，置之积薪之上，以火燔之，烟气正上，则大杀牛羊，共相劳贺作乐；若遇风气旁邪，亦乃悲哭也。”

唐代，云南为地方政权南诏国所统治。南诏起于今之巍山，进而统治洱海区域，吞并东西两爨，其版图不仅包括今天的云南，还包括川南、黔西、桂西等部分地区。它所统治的疆域范围经大理国而延至十三世纪，为元代的云南行省奠下了基础。南诏与唐王朝文化交流颇为频繁，开元二十六年（738）唐册封南诏的皮罗阁为云南郡王，赐名“蒙归义”，皮罗阁遣孙凤加异入朝，唐赐南诏胡部、龟兹音声各一部。（见唐·樊绰《蛮书》）贞元十年（794），南诏异牟寻遣使率大规模的歌舞队到长安演奏《夷中歌曲》及《南诏奉圣乐》，并命骠国也入唐献演歌舞，此事新旧《唐书》均有记载。南诏又曾派遣子弟到成都求学，前后五十年，求学

者近千人，使云南有了一批掌握汉文化的知识分子。南诏一些官吏都能写汉体诗，《五代会要》卷十三《南诏》载："续有转牒，称都督爽大长和国宰相布燮等，上大唐皇帝舅奏疏一封，差人转送黎州所署有彩笺一轴，转韵诗一章，诗三韵，共十联，有类击筑词。"大和三年(829)，南诏攻陷成都，"音乐伎巧无不荡尽……蛮共掠九千人，成都郭下成都、华阳两县共有八十人，其中一人为女子锦锦，杂剧丈夫两人。"(唐·李德裕《李文饶文集》卷十二《论杜元颖追赠第二状》)，这是"杂剧"一词最早的记载，但它的含意还没有文献资料说明。南诏是个多民族的复合体，除了汉文化的影响，它的文化也是各民族文化的组合。公元八世纪左右，佛教在云南广泛传播，南诏尊僧侣为国师，修建了不少塔庙。

后晋天福三年(938)，段思平消灭了南诏之后短期出现的"太义宁国"，建立了大理国。大理国承南诏之制，政治、经济、文化都是南诏的延续和发展，而佛教文化更为繁荣，先后有思英、思亲、正明、正淳、正严等几个皇帝为僧；并"岁岁建寺，铸佛万尊"(《南诏野史》)。宋与大理国文化上的交流，《桂海虞衡志》、《宋史》等都有记载。《白古通浅述·大理国记》载："政和六年(1116)遣使李紫琮等贡马三百八十匹及麝香、牛黄、细毡、碧圩山诸物，又有乐人，善幻戏，即大秦、犛轩之遗，即'五花爨弄'，徽宗爱之，以供饭宴，赏赐不赀。"这里说的"五花爨弄"，元·陶宗仪的《南村辍耕录》中说："院本则五人：一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击群鸟，末可打副净，故云：一曰引戏；一曰末泥；一曰装孤；又谓之'五花爨弄'。或曰宋徽宗见爨国人来，衣装鞋履巾裹，傅粉墨，举动如此，使优人效之以为戏。"五花爨弄"对宋杂剧的形成，起了重要作用。

元明时期的云南戏曲活动

宋保祐二年(1254)，忽必烈率军灭大理国。咸淳七年(1271)，元王朝建立。至元十一年(1274)元朝派赛典赤为云南平章政事，建立云南行省，使云南结束了长期割据的局面，成为中央王朝直接统治下的一个行政区域。

元代是中国戏曲发展中的一个重要时期，但在历史文献中，却没有任何关于元代云南已有戏曲活动的记载，艺人的口头传说也极少，只有弥渡、姚安等地的花灯艺人口耳相传，花灯是元代末年老百姓八月十五杀"鞑子"后，怕他们的鬼魂作怪，因而以歌舞送魂后形成的。在一些文人的诗句中，提到一些与戏曲有关的现象，如元·文璋甫的《火节》："只疑灯火烧元夜，谁料乡傩到百蛮。"提到了傩舞。云南的一些剧种，与傩活动都有或多或少的关系。元·王沂的《末些诏》有句云"……土俗类楚优，衣被纷错绮。俳谐百态出，供我一笑喜……"这里提到丽江、宾川一带的"末些"族(今纳西族)的表演，有滑稽性质，类似丑脚。元·佚名的《梁王生辰宴昆明池上》说："笙歌暖送金杯酒，铠仗宽围玉佩人。"这是说云南当

时最高统治者的梁王，在宴席上以笙歌待客，演员是梁王府中蓄养的优伶。

明洪武十五年(1382)，明王朝平定云南。明初进入云南的三十万军队，战后大部分留在云南实行军屯。洪武二十年，明王朝令湖南常德、辰州二府民家，“三丁以上者出一丁往云南。”(《太祖实录》卷一百八十六)。洪武二十二年又命“携江南江西人民二百五十余万人入滇。”洪武二十五年至三十一年，“再移南京人民三十余万人入云南。”(《滇粹》:《云南世守黔宁王沐英传附后嗣略》)大批江南湖广移民进入云南，不仅使云南的汉族人口第一次超过少数民族人口，而且在经济上、文化上促进了云南的发展。他们带来了先进的生产工具、生产技术和经验，促进了云南农业的发展与矿业的开发。银矿、锡矿、盐矿的开采，又促进了商业的发展。

经济的繁荣与移民的涌入，使外来文化大量进入云南，各种戏曲声腔也纷纷传入。魏良辅在《南词引证》中说:“腔有数种，纷纭不类。各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。自徽州、江西、福建俱作弋阳腔。永乐间，云贵二省皆作之，会唱者颇入耳。”在明代，戏曲的两种体裁——杂剧和传奇也流入了云南。云南嵩明人蓝茂(1397——1476)作传奇《性天风月通玄记》，嘉靖年间流放云南的杨慎，作杂剧《洞天玄记》。在杨慎的一些诗文中也涉及戏曲，如《金衣公子李菊亭携妓夜过》中有“滇音按歌，秦声半讹，金屏笑映如花坐”。表明秦声已在明代中叶传入云南。

这一时期，以社火形态和小曲演唱形态出现的花灯，也见于文字记载。如杨慎在《观秋千》中说:“滇歌僰曲齐声和，社鼓渔灯夜未央。”在《临安春社行》中说:“少年社火燃灯寺，埒材角妙纷纷至。”在《晋宁观社将归留别诸君子》中说:“九枝灯下开华宴，百戏棚中夺彩筹。”诗中提“滇歌、僰曲”，即汉族的与少数民族的腔调，都在同一场社火活动中出现。明洪武时曾任广西藤县县令、后谪送云南的平显，在《寄滇中友人》中曾吟道:“梦入滇池卷白波，密檀花发暖风多，画船总载江南客，齐唱吴腔子夜歌。”这里说的“吴腔子夜歌”，是传入云南的明代江南时曲，而明清时曲是花灯曲调的重要组成部分。

明·洪武李思聪《百夷传》有一段关于巫的祭祀活动的记载:“父母亡，不用僧道，祭则妇人祀于尸前，诸亲戚邻人各持酒物于丧家，聚少年百数人，饮酒作乐，歌舞达旦，谓之娱尸。妇人群聚，击碓杵为戏，数日而后葬。”又据镇雄县拨机区邹家院子的《邹氏宗谱》记载，邹家宗祖邹鲁文系江西临江府青江人氏，“洪武十六年被遣于镇榷……遗留教法，传兵演教，邪如风火……道巫神圣遗留子孙。”这是说端公作法的活动已传入云南，但尚无关于端公戏的记载。

在明代，还有些文献资料记载云南有戏曲活动，但没有说明是什么声腔剧种。崇祯时人徐霞客在《徐霞客游记》中几处记载云南演戏情况:“由沾益州署前抵东门，投旧邸龚起潜家，见其门闭，异之，叩而方知演戏于内也。”“戊寅(崇祯十一年，1638)十二月二十二日唐君为余作《瘗静闻骨记》，三易稿而后成，已乃具酌演优……。”“……金公趾(按:昆明人)

……风流公子也，善歌，知音律，家有歌童声伎。”

明代云南已有戏曲活动，但据文献资料记载，主要还是外来剧种、声腔进入云南的活动。

清代的云南戏曲活动

从清顺治到道光这一时期中，省外多种声腔、戏班进入云南，它们在适应云南的民心、民情、民俗的前提下，互相竞争、交流、溶合，均在道光时期，形成云南的主要地方剧种。

从清顺治元年到十五年间(1644——1658)，云南由农民起义军大西军联合南明永历帝统治。在大西军及永历小王朝中，都有戏班活动。《明末滇南纪略》中说，大西军攻入昆明之后，“男子十余岁者拿为小子，打柴割草，女子十余岁者发戏房中教戏。”“己丑(顺治六年，南明永历三年)元宵，大放花灯，四门唱戏，大酺三日，金吾不禁，百姓男妇入城观灯者如赴市然。”至于南明小朝廷中的戏曲活动，邓凯在《也是录》中说：“是月(按：即1659年8月)，王(按：即永历帝)患腿疾……而诸臣中之多数，犹日以酣歌纵博为乐。中秋之夕，马吉翔、李国泰强梨园黎应祥者演戏，应祥泣曰：‘行宫在近，王体不安，且国破家亡，流离至于此，极力图恢复之不暇，当行此忍心之事乎?’”民间的演戏活动则在黄向坚的《滇还日记》中有所记载：“壬辰(1652年)……仲冬……二十八日至黑盐井，门贤王用宾日设酒相邀，演剧奏乐，声容和畅。”

清康熙元年(1662)，吴三桂在昆明绞杀永历帝。康熙十七年吴在衡州(今衡阳)称帝，国号周。康熙二十年，清军平定吴三桂叛乱，云南才真正纳入清王朝的统治。在吴三桂统治云南的二十年中，穷奢极欲，极声色之好。他的“吴宫”中养有戏班，《吴三桂始末》记载他“又使赵燮采买吴伶年之十五者，共四十人为一队”，又制造戏装“凡为箱三十，费数十万金，送入安福(阜)园(按：园在昆明城北)。”

从康熙到道光年间，是云南经济文化有所发展的时期。康熙二十年，清王朝平定吴三桂叛乱之后，在云南采取了安抚政策，所谓“优恤死伤，安插降众，招集流亡，抚绥土著”。(康熙《云南通志稿》二十九)又“以滇之利，养滇之兵”。(云贵总督蔡毓荣奏折，见《筹滇十疏》)这样，云南的矿业、商业又得到恢复和较迅速的发展。“十八世纪至十九世纪早期，全国铸钱所需之铜，百分之八十至九十出自云南。”(严正平《清代云南铜政考》)商业上出现“有滇人远出经营于四方者，有四方之人来经营于兹土者”(《新纂云南通志》一百四十三卷)的现象。也出现了“历年内地人民贸易往来，纷如梭织，而楚、粤、蜀、黔之携眷世居其地，租垦营生者，凡十之三四”(嘉庆临安知府江浚源《条陈稽查所属夷地事宜》)的盛况。经济发展，各省来滇经商人数增多，同乡会馆和庙宇纷纷建立。如江西人的万寿宫，山西人的关圣宫，两粤人的六祖宫，两湖人的寿福宫，福建人的天后宫，四川人的川主庙等。这些会

馆、庙宇，大多建有戏台，既是他们聚会议事的场所，又是他们进行文化娱乐活动包括戏曲活动的地方。

于是，这一时期便有多种声腔在云南流传。乾隆四十五年(1780)清高宗密旨："……再查昆腔之外，尚有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行……。"(见《史料旬刊》第二十二期)

反映这种盛行情况的是各地演出机构和演出场所的纷纷建立。康熙四十年在昆明建立了乐王庙，乾隆五十三年建立起老郎宫。根据乐王庙碑、老郎宫碑的记载及乾隆五十三年的官府告示和房产地契等资料统计，从康熙末年到乾隆年间，云南有两个私家戏班，即乾隆时期云贵总督富纲的东院内班，云南巡抚谭尚忠的西院内班。民间的职业戏班共有十七个，即：石俯班、长乐班、大攒班、左小班、桂林班、全升班、金玉班、秀雅班、荣和班、玉林班、吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班、阳春部。从内地到最远的地区，都先后修建戏台，如建于康熙五十年的会泽江西庙戏台，初建于明代、重建于康熙雍正年间的玉溪九龙池戏台，建于乾隆二十三年的洱源兴文寺戏台，建于乾隆三十二年的通海龙海寺戏台，建于嘉庆十一年(1806)的建水大兴寺戏台，建于道光十年(1830)的丽江龙神寺戏台，等等。这些戏班和戏台具体演唱什么声腔和剧种，大都无资料说明。只有乾隆五十七年，在云南曾任元谋县令的檀萃六十岁生日，他的友人和学生请阳春部演戏为他祝寿，写了篇《梨园宴会和歌》，还有序文，从中知道阳春部是徽班，昆乱并演。所有这些戏班，除祥泰班外，乾隆以后都再没有出现，祥泰班则一直到道光年间还存在。

一方面外地声腔传入云南，一方面云南也有戏班和艺人出外演出。根据冯明珠《中国舞台剧的滥觞》介绍，记载康熙帝做寿时演出盛况的《万寿盛典》附图统计，当时已有云南的戏班到北京演出，但是什么戏班、演何剧种，都没有记载。道光人华胥大夫的《金台残泪记》提到"故当时蜀伶(按：指魏长生、陈银官等)而外，秦、楚、滇、黔、晋、粤、燕、赵之色，萃于京师"。但当时的滇伶除刘二官而外，余均不可考。乾隆人吴太初《燕兰小谱》称："刘二官，孝庆部，名玉，字芸阁，云南安宁州人，长身玉立，逸致翩翩。""却怜南国生刘二，不似西州熟魏三。"这反映云南籍的伶人，已经熟练地掌握外来的声腔(刘唱的是秦腔)。

一些声腔的地方化，和一些剧种的萌生，也在这一时期。据罗养儒《滇戏琐谈》说，他见过录有道光二年标明"襄阳"、"二簧"的曲谱和标明"皮黄"的剧本《打鼓骂曹》、《火焚绵山》；并说道光时有演唱皮黄的戏班洪升班和名艺人王福寿。襄阳、二簧这两个声腔是滇剧三大声腔中的两种。它们的出现表明乾隆时流传于云南的石牌、楚腔、秦腔等到道光时已变为皮簧流传。在乾隆五十三年参加修建老郎宫的祥泰班，在道光六年为老郎宫购买房地产的契约中又出现。这说明这个活动了近四十年的戏班，已经地方化，并有可能溶合了诸种腔调。据曲靖发现的《雷氏宗谱》记载，原籍湖北的雷应文，乾隆五十七年带戏班从贵州到曲靖，道光十一年雷应文的第四个儿子雷发春典当房产置办戏班行头，滇剧界认为他就

是滇剧的祖师爷。

在这段时期中，云南民间的社火观灯活动，已经和云南人民原有的“祭土主”、“祭本主”的风俗相溶合，成为祭祀性的花灯歌舞活动。云南宜良县土官村康熙年间所立的一块碑，碑文中说：“甸中民社，各扮春装，点缀春景，挝鼓筛金，丝竹嘹亮，旗幡缥缈，优俳歌舞……”。记述的是每年二月初八土主庙会时花灯歌舞演唱情景。在一些地区，花灯开始从行进中或广场上的演出，发展到进入灯棚演出。康熙《禄丰县志》：“元宵张灯三日，士庶会构灯棚，于十六日夜邀县令各官宴饮，百姓儿童扮采茶，鸣锣击鼓，官民同乐毕。”道光二十七年嵌于嵩明大官渡村的《中灯山房碑记》云：“吾中节灯棚一地，自乾隆年初建，于嘉庆年重修。斯时也，老叟咸歌舜日，少慕共乐尧天，岂不美哉。”乾隆年间，出现了戏剧形态的花灯。乾隆人倪蜕在《戏为举业文题词》中说：“去年夏（约为乾隆六年），客建宁（今曲靖），见村优演戏，始而憨童娶妇，继而黠女潜逃，或诱于逆旅，或窃于户庭，或盲而扪，或乞而舞，秧歌稻鼓，楚咻秦鸣，无不杂然并出，风雨争鸣，其将卒也，瞎雄乞牝，嬲而下场。”文中所述，在今天花灯如《瞎子观灯》、《包二回门》等传统剧目中依然存在。

也是在康熙至道光之间，少数民族戏曲开始出现。雍正十三年所修《赵州志》记载：“民家曲以民家语为之，声调不一，音韵悠然动人，亦有演作戏剧者。或杂以汉语，调之汉僰楚江秋。”“民家”即白族原来的称谓，表明当时白族已有了戏剧。“苗戏”一词亦在嘉庆人钱青选《上元观苗剧歌》的“静夜华灯演苗戏”诗句中出现，表明滇南当时已有苗剧。云南壮剧中最早的一支为富宁土戏的“哎咿呀”腔调，从所发现的早期剧本等情况看，有可能在清代中叶形成为戏。傣剧受皮影戏影响，于道光年间模仿皮影戏，将《封神演义》译成傣语演出。据建水县花灯艺人陈述，该县羊街人楚惠，在道光年间演出了从语言到音乐都完全彝族化了的花灯传统剧目《打花鼓》，以后又陆续演出了彝族花灯剧目《霸王下山》、《打鱼》、《打草杆》等。这说明花灯已在少数民族中生根。佤族清戏属弋阳腔系统，据艺人谈，咸同以前即已有演出。

属于傩戏范畴的剧种，亦在几个地区萌生。大关、彝良两县先后于康熙四年和乾隆五十年，有人从四川坛门学来端公的作法与端公戏传播于本区。在巧家县的一些地区，花灯与端公戏混杂在一起，端公戏也被称为“灯”。保山地区的土著民族（彝族的先民）本信巫鬼，《新唐书·南蛮传下》载：“大部落有大鬼主，小部落有小鬼主。”香通戏也叫跳神戏，香通即端公的另一种称呼。据当地香通戏艺人杨发松称，他家世代以跳神为业唱香通戏，记得名字的已有七代，据推算，第一代约在清代中叶。关索戏仅流行于澄江县小屯村，由于它在演出时戴面具等原因，多数人认为属于傩戏。据出生于清宣统元年（1909）的关索戏老艺人龚向庚称，关索戏由先辈龚兆龙、李成龙从路南县学来。查道光七年重修小屯灵峰寺碑文中，确有龚兆龙的名字，那么，关索戏可能在道光年间传入小屯村。但路南县已没有关于演出关索戏的资料。

咸丰同治年间，云南因清军与起义的杜文秀部交战，战事频繁，演戏活动受到影响。但在杜文秀起义部队中，却仍有戏剧演出。据同治人张铭斋《咸同变乱经历记》中记述，一次在杜文秀帅府演出了《二进宫》、《绝缨会》，他本人客串了《取高平》。这三出戏在滇剧中分属“胡琴”、“襄阳”、“丝弦”三个声腔。一台戏演出滇剧的三种声腔戏，说明滇剧声腔的成熟。

进入光绪年间，云南局势渐趋稳定，经济逐渐恢复，戏曲活动又一度呈现繁荣之势。这一时期，川黔的戏班和艺人沿着历史上的三条道即东路、西路、古路进入云南，对滇剧的发展和成熟起到了重要作用。从贵州来的雷家班、科联班，从四川来的永庆班、钰泉班等班社，和从这两省来的雷发春、李少白、李品金、唐二喜、翟海云、陈偏搭等艺人，都纷纷改演滇剧，并带进了大量剧目和表演技巧。这一时期，不仅在昆明形成了泰洪班、福升班、福寿班、庆寿班四大滇班，在玉溪、通海、宜良、曲靖、楚雄、大理、弥勒、石屏、个旧、文山等地也形成了一些滇剧窝子，滇剧已进入了全面的成熟阶段。花灯也进一步戏剧化，同治时任元谋县令的王戬谷所作的三首《灯词》中，有“父子天伦本至亲，芦花演出倍情真”诗句，透露出花灯已能演出《芦花记》(即《闵子单衣》)这样的戏了。从内地到边疆的村寨，业余戏班组织在大量涌现。仅流传于迪庆藏族自治州维西县保和镇的大词戏，传说在咸丰年间即有“封神戏”的演出，先叫“大慈戏”，到光绪年间改为“大词戏”，演出开始趋于活跃。吹吹腔发展到了大理州的大理、洱源、剑川、鹤庆、云龙等县和邻区的丽江县，不仅白族人民演唱，彝族人民也演唱。傣剧由于土司的提倡和对滇剧艺术的借鉴，艺术上进一步有所提高；土司刀安仁于光绪三十一年去日本考察时，带五名青年女演员同行，开风气之先；光绪三十二年芒市土司调集十二个寨子的傣剧班到土司衙门演出，传为佳话。云南壮剧的三个分支中，广南沙戏、文山乐西土戏均在这一时期形成，富宁土戏又新创了“哎的呶”腔调，更加丰富了云南壮剧。同治十二年黑旗军首领刘永福打败法军后回师驻防越南保胜(今老街)，从广西宾阳请来一个广戏班，在河口演了一个星期，从光绪以后，广戏就经常到河口演出。光绪二十七年滇剧演员郑文斋、李少白相约到京、沪，学了些京剧回到云南，这是京剧入滇之始。京剧班社及京剧演员入滇是在宣统二年二月滇越铁路通车之后。

清末，英法帝国主义势力侵入云南。宣统二年滇越铁路通车，提供了云南与外地交流的更方便的条件。民主主义思潮在云南知识分子中广为传播，光绪三十二年云南留日学生在东京创办《滇话报》、《云南杂志》；在云南的知识分子也创办《云南日报》、《星期报》、《丽江白话报》、《保山白话报》等，传播民主意识。这些活动，也影响了戏曲。《滇话报》第二号刊载《滇省戏曲改良纪事》一文，文中说：“要想改良社会，先要开通风气，然开通风气之事甚多，其中最有效力的便是改良戏曲。”滇剧福升班花旦翟海云，也在《滇话报》上表示，要请人将“英雄豪杰铸造时势的事迹，志士仁人建设国家的历史编成公堂戏，登台演了出来”。光绪三十三年，他以日俄战争为题材编演了《辽阳大激战》。辛亥革命前后，《滇话

报》、《云南旬报》、《丽江白话报》等，先后刊登了《薛尔望投潭》、《党人血》、《苦越南》等二十多个改良戏曲剧本。滇剧改良的提出与实践，既反映清末民主意识对云南戏曲的影响，又反映滇剧这时已完全成熟，才可能成为改良的对象。

中华民国时期的云南戏曲活动

公元1911年发生的辛亥革命，推翻了清王朝的统治，1912年建立了中华民国。云南也在同年十月起义，成立了云南军政府。民国四年(1915)云南又带头举行了护国起义。之后，云南在地方军阀的统治下，有一个相对稳定的时期。滇越铁路通车前后，云南的工商业有所发展，先后建立了个旧锡业公司(宣统元年)、耀龙电力公司(宣统二年)、东川矿业公司(民国二年)等企业机构，五四运动前夕，昆明产业工人约有一万人。官僚资本商号天顺祥、长盛等也相继建立，民族资本商号永顺祥、顺成号等继后产生。

资本主义商品经济的兴起，造就了城市市民阶层，商业性演出场所"茶园"应运而生。昆明最早出现的是宣统二年成立的新华茶园，辛亥革命之后，又出现云仙、荣华、大观、群舞台等。滇越铁路沿线城镇如宜良、蒙自、个旧等，茶园也陆续出现。至民国四年，"惟戏园一项可称发达，为各省之冠。"(《共和滇报》民国四年三月十一日)这些茶园邀接京、滇、川等班社演出，互相竞争，刺激了戏曲的发展。

云华茶园首先搞京、滇合演，云仙茶园先演川剧，不受欢迎，又改演滇剧。滇剧与京、川剧的交流，使它在表演艺术等方面大大受益。滇剧有坤角，就是受京剧的影响；栗成之等滇剧名艺人，就直接汲取了京剧之长；周少林、王海庭、王辅臣、李海云、赵月清等滇剧名角，原都是川剧演员。

在云南这一时期的戏园中，群舞台最为突出。群舞台，民国二年成立于昆明，民国七年由罗香圃接办，直至民二十四年。罗香圃本身是滇剧艺人，接办之后，招贤纳士，交结名流，广收子弟，经营有方。他一方面得到云南军政要员如缪云台、江灿北、段雨膏、顾仰山、杨高德等人的支持，另方面又集中了一批滇剧名角如栗成之、郑文斋、张宝钗、李瑞兰、王海庭等，互相切磋，出现了"四大名旦"、"四大朝臣"，大大提高了滇剧的艺术质量，赢得了广大观众，形成了滇剧的黄金时代。到民国二十四年，上海百代和胜利公司，先后三次为滇剧录制唱片达百种，收录了当时滇剧名角的各类唱段，进一步扩大了滇剧的影响。这一时期中，全省许多城镇，都有专业及业余的滇剧班子活动。

玉溪紧接昆明，原来是云南的粮仓，居民善于经商，手工业发达。辛亥革命后，玉溪商品经济有所发展，业余灯班组织的成员成分也有所变化，如玉溪州城在民国十五至民国十六年间组成的鲁士贵花灯班，其成员已变为摊贩、屠户、厨师、理发师、银匠等人。玉溪向来

是云南花灯基础雄厚的地区之一，灯会组织普遍，由于邻近昆明，滇剧班子也常到该地演出，使花灯有更多的借鉴机会。在这些条件的影响之下，民国九年玉溪的梅园灯会演出了自己编创的剧目《出门走厂》，这一剧目的出现不仅表明花灯有了根据云南的实际情况自己编写的剧目，而且反映了农民脱离土地投向开矿（到个旧锡矿）的实际情况。同年，玉溪花灯艺人段安国等编演《双接妹》，民国十八年莲池灯会上演《蟒蛇记》，民国二十年花灯艺人白玉金等编演《白扇记》，这些剧目的戏剧情节大大加强，使花灯这一剧种不仅有歌舞、小戏，而且有大戏。玉溪花灯艺人带着这些新编剧目到昆明演出，受到观众欢迎，甚至连掌握云南军政大权的唐继尧，也在民国十一年春节，召集玉溪上山头灯会到昆明演出。这样，从《出门走厂》等剧目出现以来的玉溪花灯就被人们称为“新灯”，而以前主要以歌舞及小戏形态出现的花灯，就被称为“老灯”；新灯发源于玉溪，最后完成于昆明，并经过昆明而推广于全省，但老灯依然与新灯并存，反映了云南经济文化发展的不平衡性。

在这段时期中，傣剧也有了重大的发展。这一发展与土司刀安仁密切相关。刀安仁是傣族知识分子，参与云南腾冲响应辛亥革命的起义。他组织人将一些傣族民间传说改编为傣剧剧目，如《阿暖相勐》、《陶禾生》等；编纂《罕千桩》一书，收集了论述傣剧演戏方法的一些文章；请滇剧演员教授傣剧演员如何表演，吸收滇剧某些锣鼓谱及脸谱，模仿滇剧区分行当，实行男女合班，购买戏装、乐器。这些措施，使傣剧在艺术上大有进展。民国十六年，甘崖（今盈江）土司与芒市土司联姻，双方各派戏班交流演出，促进了傣剧男腔女腔的完善及傣剧在德宏地区的发展，傣剧班社成为土司府财富的标志之一，德宏地区的戏楼也相应出现。

壮剧中的富宁土戏，在民国五年引进广西北路壮剧的“正调”发展为“乖嗨咧”腔调；民国八年引进广西彩调剧的唱腔发展为“咿嗬嗨”腔调。这样，富宁土戏的“哎咿呀”、“哎的呶”、“乖嗨咧”、“咿嗬嗨”四种腔调就完备了。

抗日战争爆发之后，云南成为大后方，不少民主人士进入云南，使昆明成为民主空气浓厚的城市。戏曲受其影响，大大增强了与抗战的联系。民国二十七年，中华全国戏剧界抗敌协会云南分会在昆明成立，各地戏曲班社纷纷举行抗战救亡的募捐义演。同年，云南省教育厅电影巡回教育队主任王秉心（王旦东），联络花灯艺人熊介臣、苏义等，组成农民救亡灯剧团到滇南、滇西以花灯形式进行抗日宣传，演出《茶山杀敌》、《张小二从军》等剧目。弥渡、姚安等地的花灯艺人，也编演了《天皇的地狱》、《腾龙血泪》等救亡花灯剧目。这些活动，宣传了抗日，扩大了花灯的功能，扩大了花灯的观众。

在这段时期中，由于中国许多地区的沦陷，大批京剧班社相继入滇，在昆明，即先后有国粹剧社、厉家班、四维儿童剧社等前来演出。昭通、曲靖、个旧、保山等县也有京剧班社活动。京剧班社的涌入，为京剧在云南落脚奠下基础。

京剧班社大批入滇，给滇剧以更多的借鉴机会，如京剧的机关布景在此时期对滇剧的

舞台艺术产生了较大影响。与此同时，京剧的空前繁盛，也形成了对滇剧的巨大压力。到民国三十年，昆明所有戏园都演京剧，没有一家演滇剧，滇剧被迫转入茶室及一些县城演出。

滇剧在与京剧竞争中的失利，引起提倡“滇粹”的云南省主席龙云的注意，在他倡导下，民国二十五年曾成立“滇剧改进社”，维持一年后解散。民国二十九年他又下令由政府拨款，由滇剧名艺人栗成之主办“继”字科班，以后又由官方出面于民国三十一年主办滇剧改进社，后改称“戏剧改进社”。这些改进滇剧的活动，在培养滇剧青年艺人，引起社会重视滇剧等方面，都有一定功绩。但由于管理不善，终于不能维持多久，戏剧改进社即宣告结束。

抗日战争中，云南除滇剧、花灯以外，其它地方、民族剧种只有傣剧因土司的重视，在舞台艺术等方面有所改进，依然欣欣向荣。有的剧种处于自生自灭。吹吹腔、端公戏、关索戏、农村里许多地区的花灯，都和当地求神祈福驱邪的风俗相结合，年年如是地演出，艺术上处于停滞甚至退化状态。

抗日战争胜利后，云南的戏曲有的继承了抗日战争时期戏曲与政治密切联系的传统，使戏曲为宣传民主思想，揭露当时的社会黑暗服务。在昆明、楚雄等地的大、中学校中，编演了花灯《新补缸》等对国民党黑暗统治进行讽刺的剧目。在中国共产党领导的游击队——滇桂黔边区纵队中出现了许多类似的花灯剧目。当时留在昆明的金素秋和以她为首的一批京剧艺人，抗日时期曾受到田汉、欧阳予倩等戏剧家的影响，一直进行京剧的改革，她在昆明编演的《残年》等剧目，被国民党当局作为缉捕她的口实。一些喜爱滇剧的知识分子，从 1947 年到 1949 年，也曾利用官方修建的昆明实验剧场，演出改革过的滇剧《钦差大臣》、《阿 Q 正传》及根据田汉的京剧本移植的《江汉渔歌》等。在这一趋势下进行的戏曲活动，对唤醒人民反对内战，都作出一定的贡献。

有的戏曲班社仍沿着戏曲传统艺术的道路发展。花灯艺人熊介臣等，为了争取昆明的市民观众，民国三十五年在昆明开办了庆云花灯彩排茶室演唱花灯，这是花灯走向营业性专业演出的第一声。以后，在昆明先后出现了“华丰”、“聚盛”、“昆明”、“泰和”、“太华春”等演唱花灯的茶室。为了适应城市观众的欣赏习惯，花灯艺人们从唱本、滇剧引进了《柳荫记》等情节性强的剧目，并借鉴滇剧的某些表演程式与唱腔，以花灯形式进行演唱，使花灯发展为“灯夹戏”。灯夹戏只在若干城镇中流行，在农村中大量的还是老灯的活动。

在昆明等城市中，这时还有刘奎官等京剧名演员进行演出，他们演出的传统京剧剧目，精湛出色，拥有不少观众。滇剧名艺人栗成之等也演出传统剧目，受到观众欢迎。

中华人民共和国成立后的云南戏曲活动

1949年10月1日，中华人民共和国成立(1949年12月9日云南宣布起义)，1950年2月20日，中国人民解放军进驻昆明。不久，云南省政府及各级政权相继建立。

中华人民共和国成立之初，昆明先后建立了滇剧从业员工联谊会、京剧工作者联谊会、花灯工作者联谊会。各联谊会及各地戏曲班社竞相改编上演部队文工团带来的《白毛女》、《血泪仇》等剧目。1950年6月23日，云南省文学工作者联合会筹委会成立；1951年3月26日，昆明戏曲改进协会筹委会成立，两个组织都配合抓全省和昆明市的戏曲改革工作。

五十年代初期和中期，云南戏曲界主要集中力量进行改革与建设。改革的中心是"三改"(改人、改制、改戏)，同时进行业务及体制的建设。1950年11月27日至12月10日，云南派代表参加文化部在北京召开的全国戏曲工作会议，他们回来后，即将会议精神传达到全省。随着1952年5月5日政务院《关于戏曲改革工作的指示》的发布，云南采取了一系列具体措施，使"三改"工作全面展开。

全省各地文化主管部门首先将流散的艺人逐步组织起来，成立各类戏曲协会、联谊会、联委会、剧团(社)等。在昆明举办了艺人讲习班，以团结、教育艺人，使他们投身于民主改革运动。同时，在全省各私营民营剧团(班、社)中进行民主改革，调整旧的班社组织形式，革除不合理的规章制度，改革旧戏曲班社的不良习惯。并派出专职干部参加专业剧团的组建。经过改制，到五十年代末，成立了京剧、滇剧、花灯、川剧四个省级剧团，全省大部分专、州、市及一些县份也都有了戏曲专业团体。他们大多为国家管理的文化事业单位，少数为民办公助单位。一批新文艺工作者和大、中学校毕业学生参加了剧团，改变了戏曲队伍的人员结构。

改戏的中心是根据"推陈出新"的方针发掘、整理民族戏曲遗产。从1951年6月开始，昆明市戏曲改进协会就进行了挖掘、整理戏曲传统剧目的工作。随后，省、专(州)、市、县挖掘整理传统剧目工作全面铺开，专业文艺工作者深入民间收集了一批传统剧目。1955年6月，云南省文化局戏剧工作室成立，统一规划、布署、指导"改戏"的业务。1956年10月、1957年6月召开的全省第一、二次剧目工作会议，1956年10月举办的全省戏曲界十个名老艺人的祝寿会，1956年10月至12月举办的全省第一次整理传统剧目讲习班等，都是围绕挖掘、整理戏曲传统进行的，从而使省戏工室得以将五百多个剧本(包括八百多个传统剧目)抢救到手。

经过"三改"，从五十年代中期至末期，云南的戏曲事业有了较大的发展，主要表现为：

戏曲上演剧目的丰富，演出质量的提高。在进行发掘传统剧目工作的同时，省文化局大力倡导戏曲题材的多样化，组织力量整理、改编、创作了一批新剧目。1954年12月举行的全省戏剧艺术工作评奖，1956年3月举行的全省第一次戏曲观摩演出大会，1959年4月举行的全省艺术节目会演和同年举行的国庆十周年献礼演出，是对这些年创作成绩的检阅。会演中评出的一批优秀剧目，其中相当一部分成为保留剧目，有的并在省内外推广；对花灯神话传说剧《红葫芦》展开的争鸣，使大家对如何继承革新传统的认识有所提高。会演中产生的一些优秀剧目，也被带到北京等地进行交流，如：1956年6月，云南省滇剧团带着《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《借亲配》等进京，获得赞誉，其中《借亲配》于1959年被长春电影制片厂搬上了银幕；1959年10月前后，云南省花灯剧团带着大型现代戏《依莱汗》及一批折子戏到省外及北京演出，曾二进怀仁堂、一进紫光阁，被誉为“艳丽的山茶花”；1959年10月前后，云南京剧演出团带着《战洪州》、《白蛇传》、反映少数民族生活的《多沙阿波》及《扈家庄》等折子戏进京，被誉为“一支边疆京剧艺术劲旅”。

其次，表现在民族剧种的发展，新剧种的诞生。云南是多民族的省份，各级党政领导和文化主管部门一开始即很重视民族文化工作包括民族戏剧工作。几个古老剧种如白族吹吹腔、傣剧、壮剧，得到了恢复和发展。而且在1958年前后，又诞生了一批新的民族剧种，如楚雄的彝剧，大理白族的大本曲剧，西双版纳傣族章哈剧、哈尼族的僾尼剧，昭通、禄丰、安宁等地的苗剧，路南的彝族撒尼剧，临沧的彝族俐侎剧，红河的哈尼剧等。1958年12月，文化部在我省大理召开了西南区民族文化工作会议，我省傣剧、壮族土剧、白族吹吹腔剧和大本曲剧、彝剧均参加了观摩演出。各地代表对于云南有这么多的少数民族戏剧得到恢复发展予以赞赏，文化部领导人对新兴剧种彝剧给予了认定。从此，傣、壮、白、彝四个少数民族剧种更加受到各级领导的重视，成长比较快；只是其他的一些剧种，因艺术上和组织上的各种原因，没有取得大的发展，有的甚至自然消失。这一时期，还诞生了一个新剧种——昆明曲剧。它是以昆明扬琴音乐为基础发展起来的。随着1956年《祥林嫂》一剧的上演，1957年昆明人民曲剧团的成立，曲剧这一剧种被公众认定。外来剧种，除川剧在昆明和昭通两个地区得到发展、粤剧继续在河口地区作为业余演出而外，昆明市又引进了评剧，1959年2月昆明市评剧团正式成立。

再次是戏曲教育机构的建立，戏曲研究及理论工作的开展。1956年，省文化艺术干部学校成立(1961年改名为“云南省戏曲学校”)。此后，楚雄彝族自治州文艺学校、曲靖专区艺术学校相继成立，各地剧团亦先后以团带班的形式招收学员，培养新一代戏曲人材，其中一些人成为六十年代以后剧团的艺术骨干。1955年成立的省文化局戏剧工作室，1960年改为省戏剧研究室，成为指导和研究省内戏曲艺术发展的业务机构。戏研室除组织力量整理、改编、创作一批新剧目外，同时注意省内外戏曲活动和发展动向，编印了一些创作研究专集，出版、发行了共四十二期《小戏报》，与云南人民出版社合作，陆续编发了“云南地

方戏曲丛刊"、"云南戏曲现代剧目汇刊"两套丛书和一套"云南地方戏曲资料"，出版了戴旦、高竹秋的《滇剧初探》。但由于理论基础薄弱，这一时期的研究成果，着重于剧种介绍和剧目的一般评论。

在这一时期中，反右斗争和大跃进运动也影响了云南的戏曲活动。在反右扩大化，大跃进"放卫星"等极左浪潮的影响下，全省戏曲界出现错划、多划右派，在剧本创作上浮夸、一哄而起一哄而散等现象。

进入六十年代，云南省的戏曲工作主要围绕改变滇剧面貌、扶持民族戏剧、加强现代戏创作来展开。

1960 年 3 月，省长于一川代表云南省委在全省文教书记会上提出："立即在三年之内改变滇剧面貌。"接着，省委书记阎红彦也提出："地方戏就是要形成地方势力，象川剧那样，就是要有一批四川人拥护，有一批老先生写剧本。"同年 7 月，举行了全省滇剧青年演员会演。紧接着，省政协成立了滇剧组，副省长刘林元亲任省滇剧院名誉院长，省文化局、省剧协专门召开滇剧工作座谈会讨论滇剧发展问题，各专州市一批老艺人也应邀参加会议。舆论界大力宣传，引起各界人士注意，在这种情况下，滇剧创作了《望夫云》、《元江烽火》、《高山红霞》等一批新剧目，受到省内外观众的赞誉。

民族剧种的发展也在同期得到有关领导部门的重视。1961 年 11 月 20 日，省委宣传部发出建立四个民族剧团的通知，傣、壮、白、彝四个民族剧种都先后成立了剧团(队)。1962 年 1 月，中共云南省委主办的云南省民族戏剧观摩演出在昆明举行。由于民族戏曲工作者的努力，事先省文化局又分别派出业务人员辅导，这次观摩演出，出现了傣剧《娥并与桑洛》、《千瓣莲花》、《帕慕鸾》，壮剧《螺蛳姑娘》、《换酒牛》，白剧《火烧磨房》、《杜朝选》、《窦仪下科》，彝剧《半夜羊叫》、《曼嫫与玛若》等一批较优秀的少数民族剧目。马继孔、刘披云、袁勃、陆万美、彭华、杨明等省委、省政府、省文化局的领导都亲临大会作报告或主持民族戏剧发展问题的讨论。这次会演的部份优秀剧目如傣剧《娥并与桑洛》、彝剧《曼嫫与玛若》、壮剧《螺蛳姑娘》、白剧《火烧磨房》等由中国戏剧出版社收编入集，向全国发行，傣、壮、白、彝四个民族剧种被介绍到全国。

六十年代中期，全省各戏曲剧团在坚持深入生活，在重视抓创作和演出质量提高的基础上，于 1964 年 10 月至 11 月举行全省现代戏观摩演出，历时一月，出现了一批自己创作的较有质量的现代戏剧目。云南省京剧院在同年参加全国京剧革命现代戏观摩演出大会，演出了《黛诺》，得到了大会好评，省外一些京剧团学习上演了此剧，评剧、越剧等剧种也移植演出。1965 年 9 月，云南省派出二百余人的观摩演出团参加在成都举行的西南区话剧、地方戏观摩演出，滇剧、花灯、白剧参加了演出，随后，白剧《红色三弦》又到北京演出。但在这一时期中，由于全国性的"左"的影响，片面将上演现代戏放到十分突出的位置。而云南省京剧院演出的由田汉编剧的《谢瑶环》，在全国京剧现代戏会演大会闭幕式上竟被康生

点名批评，责令京剧院进行检查。

1966年2月，以省文化局副局长彭华为首的省级文化系统“四清”工作团，奉命前往保山参加“四清”运动，将业务人员组成四个创作组，一面参加“四清”，一面深入生活，进行创作，准备在全省掀起一次戏剧活动高潮。但由于“文化大革命”的到来，这一计划流产了。

1966年6月，“文化大革命”工作组进驻省级剧团和艺术事业单位，戏曲界从彭华、杨明、金重等领导人被打成“三家村”开始，到“横扫一切牛鬼蛇神”，遭到了一场浩劫。初期，全省戏曲表演团体停止演出，各剧团有成就的成员，大多被以“三名三高人物”、“走资派”、“修正主义分子”、“反动学术权威”等罪名遭受批判。从省到县，无一剧团幸免。省戏曲学校百分之九十五的教师遭批斗，五十余人立案审查，全部科室停止教学。中华人民共和国成立以来，各剧团辛苦经营的服装道具、剧目资料等遭到焚毁破坏。省戏剧创作研究室收集、整理的所有资料、档案散失殆尽，全体人员下放滇南“五七”干校，单位撤销。各地(州)县戏曲演出团体大部分先后被解散，或以“毛泽东思想宣传队”取而代之。1970年举办云南省现代京剧样板戏学习班，由全省十个京剧团抽调人员参加学习班演出，造成这些京剧团人员短缺而停止活动。这一时期，全省戏曲演出仅限于某几个“样板戏”。“文化大革命”后期，在样板戏“三突出”模式内，一些剧团或毛泽东思想宣传队进行了一些移植剧目和创作剧目的演出。1974年，京剧、滇剧、白剧创作演出了《葵双》、《佤山前哨》、《苍山红梅》等剧目，其中白剧《苍山红梅》曾被调进北京演出。戏曲的传统剧目演出绝迹于舞台，戏曲业余活动停止，造成戏曲观众及戏曲业务人员的断代。

粉碎“四人帮”，特别是中国共产党的十一届三中全会以后，“文化大革命”中受到不公正处理的戏曲界人士得到平反或妥善安置，省戏剧创作研究室和大部分戏曲剧团得以恢复、重建，省文化局专门下达人员指标，在全省大部分地(州)市建立戏剧(艺术)研究室，许多被打成毒草的剧目重新上演，云南戏曲事业出现复苏的希望。云南省京剧院曾带着《战洪州》、《盗库银》等剧目出访西欧五国，关肃霜主演的《铁弓缘》被拍成彩色戏曲片，列为国庆三十周年献礼影片之一。1982年云南省戏曲现代戏调演在昆明举行，全省二十二个专业戏曲团体带着自己创作的剧目参加演出，反映了“文化大革命”之后云南戏曲创作的重新振作。在少数民族戏曲剧种的创作中，出现了傣剧《海罕》、白剧《望夫云》、壮剧《野鸭湖》、彝剧《歌场两亲家》等较为优秀的剧目。白剧《望夫云》获得了全国少数民族文学创作奖，全国戏曲、话剧、歌剧优秀剧本奖。傣剧业余组织在德宏州有较大的发展，仅盈江、潞西两县就有二百多个。彝剧在楚雄也发展较快，全州有不少县文工队上演彝剧。白剧、吹吹腔、壮剧的业余演出也很活跃。

这一时期，云南的戏剧理论研究工作得到重视，省戏研室和各地戏(艺)研室编印了一批有关创作及研究的综合期刊、专集。如《云南剧目选辑》、《春城戏剧》、《云南戏剧艺术研究》、《彝剧资料》、《石林剧稿》、《云南(三十年)戏剧剧目选》等。

进入八十年代，云南地方戏曲的观众锐减，戏曲的出路成为戏曲界人士关注的首要问题。



图 表



大事年表

清顺治四年(南明永历元年·1647)

四月,大西军进入昆明时,把一些民间少女,安排到戏房学戏。

清顺治六年(南明永历三年·1649)

元宵,大西军在昆明大放花灯,四门唱戏,连续进行了三日。

清顺治九年(南明永历六年·1652)

十一月二十八日,苏州府长洲人黄向坚(人称"黄孝子"),与其父黄孔昭回乡路过黑盐井(今属禄丰)时,其父门生王用宾为其设宴饯别,并演剧助兴。

清顺治十六年(南明永历十三年·1659)

八月,南明永历帝在缅甸患腿疮,其大臣马吉翔、李国泰等要艺人黎应祥演戏,黎以国难当头皇上患病而拒演。

清康熙三年(1664)

大姚白盐井建成关帝庙戏台。

清康熙四年(1665)

大关县渔田乡儒生曹文广,去四川学端公戏,取法名为"曹真儒"。

清康熙二十六年(1687)

清廷使者徐炯游安宁温泉时,同偕游的李秉公命从者唱〔打枣竿〕。

清康熙三十六年(1697)

浪穹(今洱源)人何蔚文作杂剧《缅瓦十四片》,描写永历帝被吴三桂追逼、逃亡、缢死的故事。

清康熙四十年(1701)

来昆戏班在昆明东门外建乐王庙。捐功德者有石俯班、长乐班、大攒班、左小班等。

清康熙四十六年(1707)

宜良县草甸土官村土主庙建戏台,并立《土主庙戏台碑记》。

清康熙五十三年(1714)

二月十五日,新兴(今玉溪)土主神归殿之期,州官等前往祭祀,并从即日起在殿门前演剧五日。

清康熙五十六年(1717)

《师宗州志》记载，本城元旦无灯，“惟花奴鼓吹于道路为戏”。

清雍正三年(1725)

本年，赵州(今大理凤仪)知州汪邦彦重建州署北面城隍庙时，增盖戏楼一座、露台一座。

同年，镇雄武庙修戏台一座。

清雍正八年(1730)

本年，邱北县士绅及民众建城隍庙及庙中戏台。

同年，《东川府志·寺庙篇》记载，东川府(今会泽县)所辖金钟山下孟琰祠前的如来寺，每年四月八日有“夷人”演戏酬愿。

清雍正九年(1731)

《建水州志·礼典》记载，每科分试后一月，凡新旧会试举人，均要会集于府堂，设酒宴演戏以报捷。

清乾隆元年(1736)

本年，《赵州志》记载，当地(今大理凤仪)有以民家曲(白族调)演戏的活动。

同年，绥江县建万寿宫、禹王宫戏楼。

清乾隆七年(1742)

倪蜕《蜕翁文集》刊行。其中《戏为举业文题词》提到，他于建宁(今曲靖)见“村优演剧”。

清乾隆二十一年(1756)

一些戏班捐功德重修昆明乐王庙，列名者有：桂林班、全升班、金玉班、秀雅班、荣和班、玉林班等。

清乾隆二十三年(1758)

吹吹腔主要流传地洱源县兰林村戏台落成。

清乾隆二十八年(1763)

本年，会泽县江西庙戏台重修竣工，正梁上有重修记事标记(戏台至今仍保存完好)。

清乾隆三十四年(1769)

正月十四日，云南布政史王昶抵永平县，晚上见汉彝百姓跳灯同乐。

清乾隆三十六年(1771)

旅居昭通的四川客民建盖川主庙。内建大、小戏台各一，规模很宏大。

清乾隆三十八年(1773)

云贵总督彭宝离任前巡视迤西时，带大批弁役、轿夫、戏子、工匠随行。从乾隆三十

八年八月至三十九年五月间，永昌（今保山）府属四厅、州、县接待耗银四万两，致使永平县军粮颗粒无存，云龙知州沈文亨因此被牵连革职。

清乾隆四十七年（1782）

在云南任过禄劝、元谋知县的檀萃，督运滇铜进京，写《杂咏》二首，其中一首有“湘云芸阁争赋传”句，以芸阁赋滇伶刘三官（一作刘二官，“芸阁”为其字）。

清乾隆五十三年（1788）

宣威楚圣宫重修戏楼，并立碑记云，此楼已建数十年，今已破旧，系“三楚众善友”集资重修。

清乾隆五十四年（1789）

本年，在昆的吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班、阳春部等戏班，在今南昌街建盖了老郎宫。

同年，《景东直隶厅志·风格篇》记载，三月十八日，东岳庙会，敬香演剧，三日始毕。

清乾隆五十七年（1792）

本年，从四川省重庆府长寿县移居贵州贵定县的川班艺人雷应文等落籍云南曲靖。

六月二十六日，昆明育才书院学生设宴于老郎宫为山长檀萃祝寿，并请徽班阳春部幼伶演出了《扫花》、《惊梦》、《思春》等二十三个折子戏。

清乾隆五十八年（1793）

云贵总督富纲（1781——1794 在任）的东院内班、云南巡抚谭尚忠（1786——1793 在任）的西院内班的艺人们和督抚官眷共同捐赠功德，在老郎宫前修建观音殿，并立了功德碑。

清道光九年（1829）

白盐井请外地戏班来该地演出《目连全传》，部分艺人染疫身亡。（今汤家冲山麓有“戏子坟”十七冢）

清道光十年（1830）

十一月，丽江县黑龙神祠戏台重建竣工。

清道光十二年（1832）

据《龙陵厅志》载，龙陵同知秦炳章上任时，随带一个川班和广剧班，两班分别在龙陵演出月余。

清道光十五年（1835）

邓川人张相侯从广东四会县卸知县职回乡，至云龙大达村省亲时，从邓川请来戏班并派人到外地学戏，至此大达村开始有吹吹腔戏。

清道光十六年（1836）

腾冲甲午举人尹艺在腾冲和顺乡观看庙会戏演出时赋《优人》诗一首，诗中描述了

当时庙会演出的盛况。

清道光二十年(1840)

彝良咪耳河勒堵村端公穆志宏到四川学戏。

清道光二十二年(1842)

重修昆明老郎宫,立有碑记,碑文中出现“新班”、“旧改新班”、“梅花当子班”等字样,并有生脚、花脸、老旦、正旦、小旦等行当分工,以小旦捐献的功德银最多。

清道光二十六年(1846)

二月,林则徐统兵驻永平,传令从永昌(今保山)押送农民起义军数人至永平审办。途中,数万农民将起义军劫至金鸡村大摆筵宴,演戏庆贺。

清道光二十九年(1849)

云贵总督贺长龄常召洪升、福寿等戏班入署演戏。有须生王福寿,时称福寿生,唱做冠绝一时。

清道光三十年(1850)

湖广人蒋永朝,迁徙到云南巧家县红路村定居,以传唱花灯和做石匠为业。

清道光年间(1821——1850)

本期,建水羊街灯会、塔瓦村灯会相继成立,前者灯师为楚惠,后者灯师为陈绍,均系演唱彝化花灯。

同期,干崖(今盈江)土司署属官刀如安把皮影戏剧目《封神演义》翻译成傣文,用傣调演唱,并亲自扮姜子牙一角。

同期,川籍艺人何世光到双柏县格拉村落籍,教习村民演出《孽龙记》等剧目。

同期,云龙州把总赵育才,与在大理府供职的司业李贵文,将吹吹腔戏引进自己的家乡箐干坪村。

清咸丰七年(1857)

正月初九日,禄丰黑盐井民间艺人为杜文秀部下演唱花灯。

清咸丰年间(1851——1861)

本期,富宁县皈朝成立壮族土戏班欢乐班,班主覃开阳。

同期,呈贡斗南村滇剧班社戏学社很活跃,除在本村演出外,常到附近州县演出。

清同治七年(1868)

五月,以英国人斯来顿为首的英缅政府代表团至腾冲与回民起义军谈判通商事宜,杜文秀麾下大司空李德伦接待,并调来戏班为客人演出了《吴汉杀妻》等剧目。

本年,干崖丙乌人尚贺写成傣文剧本《相勐》。剧中有名姓的人物七十个,戏的末尾由代言体转为叙述体结束。

同年,以朱道传、李泉清为坛主的梓潼戏班,在西畴县董马、麻栗坡县铁厂等地演出

梓潼戏。

清同治十一年(1872)

本年,元谋县令王戬谷《灯词》诗句中透露出元谋花灯演出了《芦花记》。

同年,回民起义军将领马如龙,从昆明接戏班到新兴(今玉溪)演戏一个月。

同年,回民起义军首领杜文秀在大理帅府戏台为杨骠骑打胜仗组织演戏,剧目有《二进宫》、《绝缨会》、《取高平》。

清同治十二年(1873)

本年,腾冲地方绅士何浩然、贺时昌、杨开春、李恩浩等组织流散艺人唱会戏。

同年,住安南保胜(今越南老街)的广西黑旗军首领刘永福,在抗法战争中获胜后,从广西宾阳请来广戏班在河口观音庙前演出,为时七天。

清同治十三年(1874)

本年,彝良县牛街松岭堂药店商人高占奎,组织乐海波、罗应五等人在禹王宫学打四川围鼓,本地人开始唱四川戏。

清同治年间(1862——1874)

本期,镇源直隶厅恩乐县曼龙(今九甲区)三台乡戏班成立,演出杀戏、耍戏。

同期,昆明永泰班和洪升班合并为泰洪班。

同期,杜文秀之女杜凤英率义军攻打昆明,西山农民曾编演花灯《十八大司下云南》演唱。

清光绪二年(1876)

本年,贵州艺人李少白、朱岐山、刘金玉等流落至曲靖演出,唱“下河调”。因生活困苦,被称为“可怜班”,后改“科联班”,并与雷家班合并,李少白等拜雷发春为师改唱滇剧。

清光绪五年(1879)

本年,李少白率泰洪班到禄丰黑盐井演出。

清光绪八年(1882)

本年,川班永庆班由川南叙永、泸州一带进入云南昭通,后到昆明,当时称为新班。主要演员有:蒋耀庭、邱云林、周红光等(蒋、邱等后改唱滇剧成了滇剧名角)。

清光绪九年(1883)

十一月,张松林调任腾越(今腾冲)镇台总兵时,带来一个随军戏班。此后,戏班便经常在腾冲一带演出川调和滇调,直至宣统元年解散。

本年,干崖应袭土司刀安仁组成十多人的儿童傣剧班演出了傣剧《阿暖相勐》。

同年,干崖土司刀盈廷由腾冲邀请滇剧玉林班到干崖演出,并传授技艺。

清光绪十年(1884)

大关县遭灾,县令廖时清请全县道士、和尚百余人,到县城搭台做会、庆神达四十九天,并演出了《搬目连》等戏。吕常清因表演打叉等绝招,被县令封为全县"道官"。

清光绪十三年(1887)

陇川户撒土司赖金生娶盏达土司女儿时,盏达土司除陪嫁金银土地外,还陪嫁了一个傣剧班。从此户撒演起了傣剧。

清光绪十四年(1888)

九月,干崖土司刀安仁组织男、女傣剧班各一个,以及一个傣剧编写组,创作、改编和演出了《陶禾生》等剧目。此时,滇剧福寿班也在此指导,刀安仁并派人到昆明购置戏服和道具。

本年,云贵提督唐泽波返昭通大关祭祖时,领川班到大关演出。

同年,昆山堂木刻本在沾益刊行,内有〔掐菜苔〕、〔上妆台〕、〔采茶小曲〕等九支花灯小曲,每支唱词少则十二句,多则六十余句,曲本为荣焕堂写刻。

清光绪十六年(1890)

正月初六,曾任湖北南璋知县的赵传鋆(字金溪),在通海县城南门组织花灯盛会。历家屯、杨广、云龙等乡小唱灯云集一堂,演出团场花灯《十二月》、《猜花调》、《五里塘》、《毛驴灯》等,历时三天。

本年,干崖土司刀安仁结婚时,由腾冲邀请滇剧福寿班到干崖祝贺演出。该班武生罗猴子、杨猴子、易猴子的武生戏,轰动了干崖新城(凤凰城)、旧城(龙口城)等地。

清光绪二十一年(1895)

开化(今文山)知府、贵州人蹇念贤自出俸银,捐资重建黑神庙戏台。重建后的戏台雕镂精细,彩绘艳丽,为文山各寺庙戏台之冠。

清光绪二十五年(1899)

昆明尚友堂刊行龙湖诗隐(石屏人朱廷珍)《莲湖花榜》一书。书中以诗咏品题了潘巧云、陈双喜、刘彩云、杨双兰四个滇剧旦脚艺人。

清光绪二十六年(1900)

八月至十月,保山一带流行鼠疫,地方绅衿请来外地戏班演出"目连戏"四十余天。

清光绪三十年(1904)

本年,为庆贺慈禧太后七十寿辰,昆明城内外各条大街扯满五色布棚,五华山、洪化府、南校场三处搭台唱戏。

同年,清政府盐运史岑毓奇(云贵总督岑毓英弟)在广西那劳宫保府庆寿,云南富宁皈朝、剥隘、阿柯等地的戏班前往朝贺演出。

清光绪三十一年(1905)

本年,干崖土司刀安仁东渡日本考察,带去的十名傣族男女青年中有五名女子傣剧班的演员。

同年,河口八寨王庙从广西请来环球乐剧团,在庙内用竹子搭台演出广戏,为时四年。

清光绪三十二年(1906)

本年,芒市(今潞西县)土司署调集十二个寨子的傣剧班到司署演出。

同年,滇剧旦脚演员翟海云变卖家产赴上海聘请京剧名角。

清光绪三十三年(1907)

本年,丽江府中学堂教师、《丽江白话报》主编赵式铭,以梁启超《越南亡国史》一书中的某些史实为素材,编写滇戏剧本《苦越南》在《丽江白话报》发表,并邀请滇剧演员演出。影响很大,后政府予以禁演。

同年,云南留日学生创办的《滇话报》、《云南》杂志,刊登《戏曲改良之建议》、《滇省改良戏曲纪事》等文章,并报道了滇伶翟海云在昆编演《取金山》、《辽阳激大战》等改良戏曲。

清光绪三十四年(1908)

十月至十一月,永昌府(今保山)知县因在光绪皇帝、慈禧太后先后"驾崩"时"违禁演戏于川主宫"而受惩处。

清光绪年间(1875——1908)

本期,刘超绩掌维西协署稿房期间,在县城组织护卫兵丁搭台演出大词戏《目连救母》。刘本人亦在其中扮演角色。

同期,维西县财神殿、关帝庙等戏台建成后,由业余戏班逍遥会演出大词戏。

同期,文山平坝、下营盘、迷洒;砚山平远街、莲花街、江那街;邱北者马龙;西畴董马等地均出现灯会,在各地唱灯、传灯。

同期,广西北路壮剧传入广南底圩、洛里,经广南壮族支系沙族艺人加工改造,形成沙戏。

同期,富宁皈朝欢乐班覃开阳、李祯伯首创壮族土戏"哎的呶"腔调。

同期,文山乐西出现土戏演出活动。

清宣统元年(1909)

本年,滇越铁路通车。大批京剧演员,陆续乘海船经越南海防、河内来昆。

同年,昆明两粤会馆开始营业演出,不售门票,观众随心付酬,多少不拘,昆明俗称"拉门戏"。

同年,昆明宣传反清的杂志《云南旬刊》第四期刊登了反映本地现实斗争、表现组织

援滇会的《悲滇》一剧。

清宣统二年(1910)

昆明商界蒋范卿、王承斋、刘文斋等招股集资，在金碧公园创办云华茶园，日夜演出京剧和滇剧。

清宣统三年(1911)

二月十七日和十九日，《云南日报》头版头条刊出署名“泪”的长论《改良优界议》，全面系统地评论了戏曲改革中的问题。

中华民国元年(1912)

10月，个旧绅商彭佐臣、苏镇南、白席卿及昆明丹桂茶园司事刘松柏等合股在个旧彭家花园开设滇舞台(又称“滇舞茶园”)。

本年，滇剧坤角(女演员)在个旧等地戏园出现。8月，男旦张彩芳及其妻张宝钗应邀于个旧文明茶园演出《斩三妖》等。

本年，昆明出现了倡导戏曲改良的团体激楚社、扶风社，曾演出了《爱国血》、《丐儿爱国》等新戏，《滇南公报》对此有评论。

本年，昆明云华、丹桂、荣华、天乐等茶园争相竞演京剧。仅云华茶园11月至12月午、夜演出“皮簧”及“梆子”两“下锅”的戏就有七十多场，剧目近二百出。

中华民国二年(1913)

1月31日，昆明群舞台建立。由京剧演员萧国珍、丁灵芝、陈俊亭等首演。

6月30日，个旧文明茶园午场演出“目连戏”，观众千余人，军警发生殴斗，伤者多人。此事上报云南督军蔡锷，蔡亲自批示处理。

中华民国三年(1914)

1月5日，云南省警察厅发布《警察取缔戏园规则》共二十二条。规定了戏园的性质、开办手续，特别指明不准男女艺人同台演出，男女看客不得杂坐。

11月9日，云南省警察厅布告青年学童不准入园观戏。

本年，广东督军龙济光(云南元阳县人)命虎门要塞司令黄承伯(云南弥勒县竹园人)到弥勒请玩友王孔章及艺人杨森斋、袁再邦等二十余人，前往广州观音山将军府，为云南军人演出滇剧。

中华民国四年(1915)

本年，护国讨袁战斗开始，蔡锷等率领护国军第一次援川路经大关舍利铺时，在黑神庙举行联欢会，由川班演出川剧，护国军中会唱滇剧的官兵亦演出滇剧。

3月19日，《滇南公报》载《京滇坤伶题名录》，有京、滇艺人各四十名。

7月，云南省警察厅公布《增收取缔伶业章程》。

中华民国五年(1916)

1月6日,云南省政府批准各戏园经理呈禀取消男女不得同时观剧、男女艺人不得同台演出的禁令。

1月31日,昆明云华茶园、群舞台经理季春庭、刘松柏禀请警察厅准予在城内外各义演三日,以所得戏银补助云南护国讨袁军军饷,警厅批示嘉奖。

7月14日,昆明新民社演出改良新戏曲《拥护共和》,内容自滇南起义起,至唐继尧任抚军长止。

本年,玉溪县上山头灯会阮正富、段安国、贺家才编演《接妹妹》(后改为《双接妹》),标志玉溪新灯的诞生。

同年,广西北路壮剧〔正调〕传入富宁县的登河、那吉等地,教戏师傅是黄福兴、黄福祥。从此形成了富宁壮族土戏的"乖嗨咧"腔调。

中华民国六年(1917)

12月11日,云南省长官公署发布各戏园夜间不准售卖女票的禁令,警厅转知各戏园遵照执行。

本年,广西隆安黄细金广戏班到富宁剥隘演出半月余,剧目有《征东》、《征西》等。

中华民国七年(1918)

1月22日,群舞台、云华茶园因京剧演员内返或到个旧等地后,上座不佳。从即日起,凡购戏票者,男宾附赠各类香烟一包或一只烟嘴,女宾则赠手巾、雪花膏等。

本年,滇剧旦脚演员罗香圃接办濒临倒闭的群舞台。此后群舞台成为名家荟萃、行当整齐的滇剧演出中心,盛况达十五年之久。

本年,蔡云洲滇戏班到广南演出,上座不佳,特邀坡佣、弄追两个沙戏班进广南城演出《乾隆马再兴》,当时的海报称"昆沙合演"("昆"指昆明戏班)。

中华民国八年(1919)

广西彩调传入富宁县谷拉区,教戏师傅是杨作群。从此形成了富宁壮族土戏的"咿喃嗨"腔调,百油、谷拉等寨随之而建立起"咿喃嗨"戏班。

中华民国九年(1920)

本年,京剧金丹凤戏班到西双版纳演出后,接着从打洛至缅甸景栋演出。

同年,云南省警察厅禁演《战宛城》、《贵妃醉酒》、《打花鼓》等剧目。

中华民国十年(1921)

本年,中甸"改筑县城",修建武庙时,亦同时修盖戏台。

同年,昆明官渡人施章收集昆明花灯剧目,至中华民国十二年编成《农民杂剧十五种》,又撰写了《农民文学概论》。书稿未刊行。

3月,关索戏主持人李连才约集同书仁、龚培荃等,请来师傅,重新制作被烧毁的二

十多个脸壳。

中华民国十一年(1922)

本年,为庆贺唐继尧第二次主滇,玉溪上山头灯会到昆演出。

同年,四川翠华班百余人由叙永到威信县旧城区江西庙演出二月多。剧目有《万仙阵》等四十八本大戏。

中化民国十二年(1923)

滇剧票友梁星舟编辑刊行《滇剧曲谱》一册。

中华民国十四年(1925)

以牛子喜、侯定邦等为首的滇剧票友十多人在中甸县城经堂内演唱滇剧《彦章摆渡》、《花子拾金》等剧目。因为没有戏衣,向乌把总等藏族富家借楚巴(袍子)、上衣等,被人称为"楚巴戏"。

中华民国十六年(1927)

本年,干崖土司刀保国娶勐焕(今芒市)土司方克光妹为妻。双方都派出傣剧班到对方演出,从而使盈江戏调与芒市戏调合流构成傣剧新戏调。

同年,云南省长龙云过楚雄时,在县政府大礼堂观看花灯剧《乡城亲家》。

中华民国十七年(1928)

本年,以王汉声(憨僧)为首的滇剧研究社在昆明成立,并主持校正滇剧剧目,由务本堂书局先后刊行于《滇戏》系列书,共十二集。

中华民国二十一年(1932)

本年,昆明滇剧票房华国琴棋社成立。

中华民国二十二年(1933)

本年,维西地方绅士、大词戏业余戏班逍遥会会长杨光麟,从丽江请中年滇剧艺人彭向阳到维西传授滇剧艺术。

中华民国二十四年(1935)

1月,昆明市戏剧检查委员会,嘉奖天南乾坤大戏院戚厚卿导演的京剧《东三省流血惨案》一剧。

本年,红一方面军长征攻占嵩明城时,正在城内演出的黄雨青滇剧班,当即赶排新型滇剧《人民兴奋》,对红军战士进行慰问演出。

同年,周锦堂、李少兰、惠采臣、董美卿(笑卿)、汪润泉、董竹君、孙竹轩、彭幼山等八人应邀到上海百代公司录制滇剧唱片,发行十张,销行省内外。

中华民国二十五年(1936)

年初,萧克率领的一支红军部队过元永井(猴井),楚雄共乐社滇剧艺人与昆明部分滇剧艺人为其演出。

4月，施甸县由旺扶风社应缅甸果敢土司邀请，组织了八十多人的演出队伍前往演出滇剧，剧目有《三气周瑜》、《红梅阁》等三十余出。

10月10日，个碧石铁路(由碧色寨经个旧至石屏)全线通车。滇剧演员盖世伶、碧金玉、竹兰芳等应邀到石屏参加庆祝演出。

本年，个旧绅商彭勋臣组织滇剧票社华山社。有票友四十余人。个旧厂商朱秀山与沈季璐(留日学生)相继组成平剧票社艺联社。

同年，富宁皈朝欢乐班班主沈怀廉，被当地政府以参加红军之罪名杀害。

同年，上海百代及胜利公司派员到昆明录制滇剧唱片一百余张。

同年，罗香圃将昆明群舞台转让给王汉声主持。

同年，云南省政府主席龙云提出，“平剧要提倡，滇剧也要改进和复兴”。之后即按龙指示成立滇剧改进社，维持一年后解体。

同年，金碧游艺园天南乾坤剧院更名为“金碧大舞台”，平剧演员黄玉麟(绿牡丹)率欧碧剧团六十余人到昆明演出于该台。

中华民国二十六年(1937)

疏散到澄江的中山大学组织业余平剧团、粤剧团，每逢星期六、星期日在澄江县城隍庙古戏台演出。

中华民国二十七年(1938)

1月11日，农民救亡灯剧团在昆明成立。由云南省教育厅文化专员王旦东负责，花灯艺人熊介臣、胡家荣、戚竹庆、佘家有、李永年、李润等参加。成立后编演了抗日花灯剧《张小二从军》、《茶山杀敌》、《汉奸报》等剧，观众异常拥挤。

3月19日，全国戏剧界抗敌协会云南分会在昆明成立。昆明戏曲界高竹秋、刘海清、周少林、王旦东等任理事。同年成立了昆明市戏剧工会，滇剧艺人周少林任理事长。年底，平剧演员赵如泉、赵君玉到昆明，参加新生戏院演出。

本年，龙云委派省政府社会处处长陈廷璧恢复滇剧改进社。

同年，戏曲理论家、剧作家吴梅由桂林到达昆明，继后又赴大姚养病。

中华民国二十八年(1939)

8月，省绥署政训处国防剧社演出《战临沂》。此剧是一出穿古装演出的抗日戏曲，也是“云南实施平剧改革的初步实验”，演出中观众报以阵阵掌声。

9月，昆明举行第一届国民戏剧节活动，由王旦东、陈豫源等负责。

秋季，京剧演员杜文林、绮罗香、朱英麟、陈佩卿等数十人到昆，平、滇剧合演于新滇大舞台。

本年，戏曲理论家、剧作家吴梅在大姚病逝。

同年，由云南省政府出资、滇剧生脚演员票成之主办的“继”字科班开学，招收学员

六十余人，并出版了《滇剧指南》。

中华民国二十九年(1940)

2月，昆明新建昆明大戏院开幕，特聘厉家班(斌良国剧社)到昆演出于该院。

10月，以平剧演员赵君玉、琴湘君、周福珊等领衔的新生京剧团被接到昭通怡乐戏院演出。

中华民国三十年(1941)

1月29日，日本飞机轰炸昆明，新滇戏院受波及，宣告停演。

4月，昭通县为省政府主席龙云铜象塑成举行盛典，邀请昆明大批平、滇剧演员，举办空前的堂会演出。

本年，国民党第二、五、六、五十二、五十四军及所属随军平剧团(队)，相继在昆明、开远、广南、缅宁(今临沧)、顺宁(今凤庆)等地演出平剧。

中华民国三十一年(1942)

2月，龙云再次提出改进和复兴滇剧的主张。由民政厅长李培天、财政厅长陆崇仁负责，恢复云南滇剧改进社，地址在昆明武成路普天寺内。

5月4日，日本飞机对保山实施狂轰乱炸。国粹平剧团成员曹瑞章、赵德才、周根朴及班主杜文林次子均遇难。

11月28日，云南滇剧改进社改名为"云南戏剧改进社"，主任理事缪云台、主任监事陆崇仁、常务理事杨德源(又名杨据之)

本年，中国共产党领导的川滇黔游击纵队负责人殷禄才率部打垮地霸吴亮成。为庆贺胜利，在威信水井坎请王耀三、王耀品等端公戏艺人演唱五天。

中华民国三十二年(1943)

7月，在云南任第一集团军总司令的卢汉之母七十寿辰，特邀在昆的平剧演员杜文林、李鑫培等十多人到昭通庆寿，在怡乐戏院演出半月。

同月，西南大戏院邀请平剧旦脚演员金素琴到昆明演出了欧阳予倩新剧《潘金莲》等。

11月，彝良县遭瘟疫，县长何志坚邀请全县端公、道士在角奎镇江西庙戏台演出端公戏七天，并委何大方为全县道官。

12月，平剧名伶赵君玉在穷困潦倒中死于昭通。

本年，徐嘉瑞第一部研究花灯的专著《云南农村戏曲史》出版。

同年，姚安县民众教育馆与姚安中学部分师生联合组成抗敌宣传队，编演了《投笔从　戎》、《腾龙血泪》等花灯剧目。

中华民国三十三年(1944)

春节，楚雄县鹿城镇太平灯会应邀在县政府为美国空军驻楚雄部队演出《补缸》、

《拐干妹》等剧目。

6月，殷汇洲率国华国剧社周国谟、徐敏初等二十余人由贵阳来昆明、同原西南大戏院演员合作演出。

中华民国三十四年(1945)

5月，戏剧家田汉率四维儿童剧团由贵州至云南，先后演出于昆明、曲靖等地。剧目有《江汉渔歌》、《武松与潘金莲》、《南明双忠记》等平剧。

8月，日本宣布投降时，田汉在曲靖带领演员和观众连夜在城区游行，庆祝抗战胜利。

同月，为庆祝抗战胜利，昆明市民举行盛大的提灯游行，除彩灯外，有龙灯、狮子灯、蚌壳灯、“老背少”、颠毛驴、踩高跷等形式。云南各地都有戏剧活动参加庆祝。

同月，丽江纳西族杨家鸿等二十余个业余滇剧艺人，去拉萨参加历时十天的抗战胜利庆祝会，演出了《碧玉簪》、《二龙山》、《三娘教子》等剧目。

中华民国三十五年(1946)

2月15日，昆明举办第三届国民戏剧节，演出了平剧、滇剧、粤剧、滑稽戏等。戏剧家洪深参加了戏剧节。

3月4日，云南省政府发布戏剧上演审查通令变更办法。

6月，昆明集成茶室首家改为滇剧彩排演出。继而光华、金马、百乐门、大佳丽等都纷纷效法。

10月，云南省主席卢汉下令撤销戏剧改进社。

12月，玉溪花灯艺人熊介臣、杨炯明等在昆明开设了第一家花灯彩排茶室——庆云剧场。同月相继出现了太华春、聚盛、太和、昆明、华丰、大观几家花灯彩排茶室。有的花灯、滇剧同台交叉演出，或在同一出戏中既唱花灯，也唱滇剧，称“灯夹戏”。

中华民国三十六年(1947)

1月6日，云南省教育厅实验剧场开业，成立复兴滇剧社，滇剧名角大都集中于此。先后编演了《家国恨》、《黑龙潭》、《阿Q正传》、《钦差大臣》、《征夫恨》等。

本年，昆明一些大、中学生排演了不少以反内战、反饥饿、反迫害、争民主为主题的花灯短剧，在集会和街头演出，群众称为“学生花灯”。

同年，沾益县播乐中学师生，为反对县参议员张光森企图镇压播中革命活动，用沾益花灯和宣威“走老丑”灯调，编演了一些以打倒张光森为内容的活报剧。

同年，大姚直苴乡利皮梗村(彝族聚居区)小学教师罗守仁、李凤章用彝话、彝调编演了《委员下乡》、《猩猩吃人》等讽刺官府的剧目，组织当地彝族青年演出。

中华民国三十七年(1948)

3月，平剧演员刘奎官从成都来昆明，先后在祥云戏院、春明戏院等剧场演出其代

表剧目《通天犀》、《拿高登》、《古城会》、《走麦城》等。

7月，平剧演员金素秋在云南大戏院主演《葛嫩娘》、《离乱记》(金素秋自编)，昆明各报刊纷纷著文评论。

12月，平剧演员杜文林病逝于昆明。

本年，鹤庆地藏寺开光，西山黑话人(彝族支系)吹吹腔艺人与城内滇剧艺人联合演出，滇剧先唱“目连戏”，吹吹腔继唱《宋江扫北》、《王子英下山》等。

1949年

6月至9月，昆明艺联新平剧实验剧社，以省教育厅剧教队名义公演平剧《残年》，该剧编剧丁叔庸(金素秋)因此在“9·9整肃”时被列入政府的缉捕名单，被迫同剧社转到宜良。

8月，西南大戏院(杰华国剧社)聘请平剧演员关肃霜等自长沙抵昆参加演出。

同月，云南大戏院聘请平剧演员于素秋、梁次珊等二十余人自香港抵昆；裘世戎也于此时到昆，参加该院演出。

11月，平剧演员马连良偕储金鹏、言少朋等，应昆明市政府邀请在云南大戏院举行义演。

12月，滇剧演员张禹卿(竹八音)、戚少斌、彭国珍、李廉森、小八音(万象贞)等，在宜良游击大队负责人王怀甫等带领下，到泸西、路南等地，慰问解放大军和边纵游击队。

12月9日，云南和平解放。昆明等地运用各种戏剧形式，纷纷开展欢庆解放、迎接解放军的庆祝活动。

1950年

1月10日，昆明市人民政府发出通知：各影剧院即日恢复营业演出(只演午场，夜场暂停)。

2月20日，昆明市各人民团体开始举办“欢迎解放大军进昆明宣传周”。第六天为花灯日，郊区农民组成花灯队进城沿街表演。

9月30日，昆明市戏剧工作者协会为庆祝国庆一周年在云南大戏院举行盛大演出，免费招待本市各界。

10月15日，云南大学、昆明师院联合演出五幕花灯剧《血海深仇》。

11月，中国人民解放军四兵团十三旅人民京剧团与云南军区文工团三队合编为云南军区政治部京剧团。

11月27日至12月10日，文化部在北京召开全国戏曲工作会议。云南省文教厅和云南省文学艺术界联合会派出剧协干事戴旦、花灯艺人熊介臣为代表，出席了这次会议。

1951年

1月,戴旦一行出席全国戏曲工作会议后回到昆明。中共云南省委宣传部副部长袁勃主持了传达大会。不久,又将会议精神在全省地委书记会上作了传达。

3月26日,昆明戏曲改进协会(筹委会)成立。并将《正义报》的《影与剧》周刊接办为协会机关刊物。

5月,京剧演员程砚秋来昆明演出,主要剧目有《锁麟囊》、《荒山泪》、《汾河湾》等。

6月,昆明戏曲改进协会邀请昆明西坝一班花灯老艺人到省文联作内部演出,并向这班老艺人记录了《乡城亲家》、《打鱼》、《包二接姐》、《驼子回门》、《七星桥还愿》等一批传统花灯剧目。

同月,昆明人民灯剧团成立。熊介臣任团长。演出于文庙第三剧场。

7月,京剧演员唐韵笙及其剧团到昆。

9月,由昆明市戏曲改进协会举办的第一期艺人讲习班结束,第二期亦从本月开始。全市三百多戏曲曲艺艺人参加了学习。各地亦相继举办了类似的艺人讲习班。

10月,云南人民实验滇剧团、昆明市劳动人民京剧团成立,分别演出于西南戏院(今云南省滇剧院剧场)、春明戏院(后改名为劳动剧场)。

11月11日至13日,云南省第一次戏曲工作会议在昆明举行,主要是统一政策思想,了解各地戏曲情况,为参加西南区第一次戏曲工作会议准备条件。

本月,昆明市人民政府接管云南大戏院。

12月,西南军政委员会文教部在重庆举行西南区戏曲工作会议。云南省文教厅组织以王德柱、王旦东和戴旦为正副团长的代表团参加这次会议。代表团演出了滇剧《三打王英》、《八义图》、《算粮登殿》,花灯《板凳龙》、《打花鼓》、《茶山杀敌》等。

1952年

2月,昆明戏曲界刘奎官、熊介臣等人赴弥渡参加以陆万美、谭碧波为领队的土改工作队。

5月下旬,为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表十周年,云南省文艺界举行大会。昆明各剧团纷纷移植上演了《兄妹开荒》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》等戏。

8月,滇剧演员栗成之逝世。昆明文艺界一千余人于8月12日上午在云南省滇剧实验剧团剧场举行追悼会。

10月1日,玉溪专区组建的人民实验剧团(含花灯、滇剧)正式营业公演。

10月,云南派出观摩演出团参加文化部在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会。成员有刘奎官、罗香圃、张禹卿、孙竹轩、彭国珍、碧金玉等。滇剧《闯宫》、《送京娘》、《三打王英》参加了观摩演出,彭国珍获演员三等奖。刘奎官演出《通天犀》,获特别奖状。

11月，云南省文化事业管理处成立，半年后扩充机构为云南省文化局，陆万美先后担任处长、局长。

11月7日，昭通群众剧团在毛货街天主堂南院正式成立，演出京剧和花灯。

12月，参加全国戏曲观摩演出大会的人员回到昆明后，移植上演在全国戏曲会演中获奖的《柳荫记》、《拾玉镯》、《葛麻》、《秋江》等戏。

同月，《云南民间音乐第二集——花灯》一书内部印行，内容包括一百四十六支花灯曲调和两个花灯剧本。

本年，蒙自滇剧团成立。

1953年

2月，玉溪专区举办首届戏曲会演，演出了花灯、滇剧及澄江关索剧。

3月，全省第一次民间歌舞会演在昆明举行。玉溪专区代表队的花灯歌舞剧《玉约瓶》、云南省文工团与昆明人民灯剧团合演的花灯歌舞《十大姐》获"节目优等奖"。

3月至4月，在"新婚姻法运动宣传月"中，劳动人民京剧团排演了根据鲁迅《祝福》改编的京剧《贞节坊》。《云南日报》接连发表了工人意见和读者来信，批评该剧歪曲了鲁迅原著，散布了不好影响。

4月，花灯歌舞剧《玉约瓶》作为西南区代表团节目之一，参加在北京举行的全国第一次民间歌舞会演。

7月，昆明太华春灯剧社调曲靖，同当地戏曲演员组成曲靖劳动剧团。

8月，昭通专区举办首届各族人民文艺会演。演出了滇剧、京剧。

9月，昆明戏曲改进协会改由省文化局领导。

10月，云南省滇剧演员训练班开学。

本年，云南人民实验剧团改为国营体制，正式成立为云南省滇剧团。

1954年

1月，昆明文庙改名为大众游艺园，演出花灯、滇剧和京剧等。

1月30日，云南省花灯剧团成立。由省文化局艺术科长金重兼团长，王旦东任副团长。

1月至2月，省文化局组织云南省工矿文化服务团，到东川矿区演出滇剧、京剧、杂技等。

2月，田汉率全国慰问人民解放军代表团由京至昆慰问边疆军民，成员有中国京剧院演员李少春、叶盛章等。演出了《野猪林》、《闹天宫》、《三岔口》、《秋江》等剧目。

6月，省文化局开办戏曲工作人员训练班，目的在于培养剧团行政干部和业务骨干，学员大都为戏曲编导和艺人。训练班整理、改编了一批剧目。

9月25日至11月6日，省文化局派出关肃霜等5人组成的代表小组前往上海观

摩华东戏曲会演。小组所带回的一批剧目，由昆明戏曲改进协会翻印，发向全省戏曲剧团进行推广。

9月，勐海大佛寺二佛爷刀曙明，根据傣族古代民间传说写出第一个章哈剧剧目《沙梯莫跌》上演。

10月，河口成立业余粤剧团。

1955年

1月，全省戏剧艺术工作评奖揭晓。滇剧《秦香莲》、京剧《陈妙常》获剧本二等奖（一等奖缺）。此外，还评出了演出奖、表演奖、导演奖、音乐奖、舞台美术奖等。

4月，云南省第一次戏曲观摩演出大会筹备委员会成立。筹委会组成了以金重、刘钺、戴旦领导的三个选拔小组，分赴蒙自、曲靖、玉溪等专区，领导选拔工作。

6月1日，昆明戏曲改进协会撤销，成立云南省文化局戏剧工作室，担负组织戏曲剧目的挖掘、整理、改编、创作和研究等工作。

9月，云南人民出版社出版花灯音乐普及读物《云南花灯曲调选集》。

本年，大理县湾桥区大本曲艺人黑明星与县文化馆干部马泽斌合作，创作大本曲剧《入社前后》（后改名为《施善泽入社》）。

1956年

1月19日，楚雄专区剧团成立，演出花灯和滇剧。

3月10日至26日，云南省第一次戏曲观摩演出大会在昆明举行。会上演出的花灯《三访亲》、《包二回门》、《红葫芦》，滇剧《荷花配》、《杨娥传》、《红梅记》，京剧《阿黑与阿诗玛》等剧目获奖。

4月23日，云南省花灯剧团与昆明人民灯剧团合并，名称仍为“云南省花灯剧团”。

5月，云南省文艺干部学校成立，开设滇剧、花灯两个班。

5月，昆明大观和光华两个彩排茶室合并成昆明市滇剧团。

5月至12月，云南大戏院演员关肃霜等，参加以徐平羽为团长的中国艺术团，赴罗马尼亚和德意志联邦共和国等东、西欧国家访问演出。

6月，杨明、刘钺率领云南省滇剧团赴京演出。剧目有《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《借亲配》、《杨娥传》、《望夫云》等。

7月至9月，文化部举办全国第二届戏曲演员讲习会。云南省滇剧、花灯演员等十余人参加学习，并同川、桂、汉等剧种的演员互相观摩演出，进行艺术交流。

10月9日至18日，云南省第一次剧目工作会议在昆举行。会上由省戏工室干部黎方传达全国第一次剧目工作会议精神。

10月17日，省文化局在胜利堂举办云南省戏曲界名老艺人祝寿会。被祝寿的老艺人都是六十岁以上、在云南戏曲界享有声誉的人，计有京剧演员刘奎官，滇剧演员罗香

圃、张禹卿、张子谦、周少林、王飞云、束云程、黄雨青，花灯演员张万育，曲剧演员文守仁等十人。

10月至12月，全省第一期整理传统剧目讲习班开班。共发掘滇剧、花灯、京剧传统剧目一百多个，整理剧目二十多个。

11月至12月，国务院总理周恩来、副总理贺龙到芒市出席中缅边民友好联欢活动，省文化局选派省花灯剧团参加联欢演出。

12月24日，昭通专区举行第一次民族民间文艺会演。

本年，昆明军区国防京剧团奉调到北京演出新编少数民族题材剧目《阿黑与阿诗玛》，随后又到天津，上海等城市巡回演出。

同年，滇剧《牛皋扯旨》在《剧本》月刊举办的全国独幕剧评奖中获奖。

1957年

1月1日，思茅专区剧团成立，下设花灯、滇剧队。

1月22日，云南省1956年度戏曲剧目评奖揭晓，花灯《三访亲》，滇剧《打瓜招亲》、《借亲配》、《荷花配》、《红梅记》、《烤火下山》等二十个剧目分别获一、二、三等奖。

3月，曲靖专区举行第一届戏曲会演。

4月，文山专区京剧团成立。

4月至5月，刘明辉副省长率领云南省代表团出访缅甸，省花灯剧团部分演员随团赴缅演出。

5月，由省文化局艺术科召开花灯音乐工作讨论会，总结建国以来花灯音乐工作经验，探讨花灯剧种风格以及进一步贯彻推陈出新方针。

6月，昆明人民曲剧团成立。

6月28日至7月4日，云南省第二次剧目工作会议在昆明举行。会上由省戏工室副主任戴旦传达全国第二次剧目工作会议精神。

7月，昆明市一些剧场演出《刘氏四娘》、《大劈棺》、《杀子报》等剧目，昆明市戏曲界召开一系列座谈会讨论。

7月，关肃霜等作为中国艺术团成员，参加了在莫斯科举行的第六届世界青年联欢节，她主演的《泗州城》、《打焦赞》获金质奖章。

8月4日，《云南日报》发表题为《提高戏曲质量，不演坏戏——戏曲界座谈开放剧目》的报道。

8月至12月 云南各地戏曲界开展“社会主义大辩论”，一批艺人及戏改干部被错划为“右派”。

9月30日，云南《小戏报》创刊。先为半月刊，后改为旬刊，公开发行。

11月，盐丰县(今大姚县)昙华区麻杆房俱乐部用彝语、彝调、彝舞编演《狼来了》等

彝族戏。

本年，昆明军区政治部国防京剧团集体转业地方，更名为云南省京剧团。

同年，云南人民出版社出版《玉溪花灯音乐》、《姚安花灯音乐》、《楚雄花灯音乐》和《呈贡花灯音乐》。

1958年

1月，富宁县举行土戏“哎咿呀”、“哎的奴”、“乖嗨咧”、“咿喃嗨”四大腔调会演，一百五十多人参加，历时三天，演出四台土戏剧目。

同月，省级艺术团体首批文艺工作者下放农场。

同月，云南省1957年度戏曲剧目评奖揭晓，花灯《锤金扇》、《破四门》、《张三借靴》，滇剧《京娘送兄》、《王魁》、《三难新郎》、《斩庄贾》，京剧《风雪缘》等剧目获奖。

同月，昭通专区花灯队成立。

3月15日至18日，省文化局召开全省艺术团队社会主义跃进誓师大会，17日举行了誓师游行。之后，全省各剧团即掀起上山、下乡、下厂、下部队服务的热潮。

3月25日至31日，富宁土戏代表队、广南沙戏代表队、文山乐西土戏代表队到文山参加建州庆祝活动并演出。

4月5日，《小戏报》从第十二期起开辟“现代剧目在云南舞台上……”专栏。

4月13日至14日，省文化局召开昆明地区花灯、滇剧座谈会。

6月6日，中共云南省委发出立即在全省范围内大张旗鼓地开展党的社会主义建设总路线宣传运动的通知。全省各剧团即纷纷走向街头巷尾，以各种艺术形式，展开轰轰烈烈的宣传活动。

6月10日，广西彩调剧团到达昆明进行演出。

6月，云南人民出版社重版徐嘉瑞研究花灯的学术著作《云南农村戏曲史》修订本。

6月28日，省文化局在昆明召开纪念元代大戏剧家关汉卿大会，昆明一些剧团上演了根据关汉卿原著改编的《窦娥冤》、《包公智斩鲁斋郎》、《诈妮子调风月》及根据田汉同名话剧改编的京剧《关汉卿》等。

7月15日，昆明市花灯剧团成立。

7月，省文化局召开滇剧《两个女红军》现场会议。会议肯定该剧以创造革新精神，运用传统的表演艺术表现革命的思想内容所取得的成就。

9月19日至10月3日，云南省戏曲表现现代生活座谈会在昆明举行。传达了全国戏曲表现现代生活座谈会“两条腿走路”和“以现代戏为纲”的方针。

9月29日至30日，中国戏剧家协会云南分会召开成立大会。彭华任主席，刘奎官、罗香圃任副主席。

9月30日，云南省川剧团成立。

9月，楚雄州文艺干校成立，分滇剧、花灯两个班授课。

10月，贵阳市评剧团到昆演出《苦菜花》等剧目。

11月18日至22日，省文化局召开全省“放射艺术卫星”创作紧急会议。

12月8日至13日，西南区民族文化工作会议在大理召开，由文化部副部长夏衍主持会议。四川省藏戏、贵州省侗戏及云南省傣剧，壮族土戏，白族吹吹腔剧、大本曲剧，彝剧，参加了民族戏剧观摩演出。

1959年

2月3日，昆明市评剧团成立。

2月17日，省剧协主席彭华向省文化艺术单位传达全国剧协会议精神，提出：“不要以现代戏代替传统戏，不要以行政办法来领导创作”，“不要再提以现代戏为纲。”

4月1日至17日，全省艺术节目会演大会在昆明举行。参加会演的戏曲节目有滇剧《杨门女将》、《鼓滚刘封》、《打小桃》、《女装箱》，花灯《闹渡》、《探干妹》、《刘成看菜》、《闹菜园》、《游春》，京剧《孔雀胆》、《雪山红旗》，曲剧《红石岩》等。

4月30日，《小戏报》停刊。

5月10日，云南省滇剧团赴长春电影制片厂拍摄舞台艺术片《借亲配》，此片被定为国庆十周年献礼影片。

本月，省文化局开办艺术师资训练班，训练各戏曲剧团的编导和业务骨干。

6月，戴旦、高竹秋著《滇剧初探》由云南人民出版社出版。

9月18日至22日，由云南省文化局和昆明市文化局联合主办“省、市剧团重点剧目展览演出”，向建国十周年献礼。

9月下旬，由云南省京剧团、昆明京剧团、劳动人民京剧团刘奎官、关肃霜、金素秋等著名京剧演员组成的云南省京剧演出团到北京为国庆十周年献礼演出。所带的剧目有《白蛇传》、《战洪州》、《通天犀》、《孔雀胆》、《多沙阿波》等。刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人先后观看了剧团演出。之后，又到天津、上海、杭州、南京、南昌、南宁、贵阳等城市巡回演出。

10月，省花灯团带着现代花灯剧《依莱汗》和一台小戏赴北京等地巡回演出。剧团在北京演出时，两次进怀仁堂，一次进紫光阁演出，刘少奇、朱德、李先念等党和国家领导人观看演出并上台与演员合影留念。之后，又到上海、南京、杭州等地演出。

同月，由中国戏剧家协会云南分会、云南省文化局戏剧工作室、云南人民出版社合编的《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》和《云南十年戏剧剧目选·花灯集》分别出版。

10月22日，中共云南省委和省人委邀请省、市文艺界代表举行座谈和联欢，庆祝文艺界向国庆十周年献礼所取得的成绩。

12月，曲靖专区京剧团成立。

1960年

1月,曲靖专区艺术学校建立。

同月,滇剧舞台艺术片《借亲配》在昆明上映,组织了演员和观众见面会。1月4日《云南日报》发表《喜看滇剧〈借亲配〉搬上银幕》一文,评介该片。

2月,傣剧第一个专业演出机构盈江县傣剧团成立。

3月4日,应中共云南省委邀请,包括秦腔、碗碗腔、郿鄠戏三个剧种演员在内的"陕西省戏曲演出团"到达昆明演出。剧目有《游西湖》、《金琬钗》、《赵氏孤儿》、《三滴血》等。

3月,云南省省长于一川,代表中共云南省委在全省文教书记会上提出:"立即在三年之内改变滇剧面貌"。

3月13日至18日,全省第二次文学艺术工作者代表大会在昆举行。彭华代表剧协发言,肯定省内各剧团向国庆十周年献礼所取得的成绩。

4月,省文化局派云南省京剧团吴枫、云南省花灯剧团周冠群,去北京参加全国现代戏曲观摩演出。

同月,省文化局主办的编导人员训练班开学。

5月,省文化局副局长彭华,在全省文化行政会议上,根据全国现代戏曲观摩演出会上提出的"现代戏、传统戏、新编历史戏三者并举"的方针,结合云南的情况,提出"加上民族民间传说故事戏,为四者并举"。

5月,"全国十年来戏剧展览会云南展览室"开始在昆明筹备。经办者为中国戏剧家协会云南分会。

5月10日至19日,全省文教群英会在昆明举行。云南省京剧演出团、云南省花灯剧团、寻甸县花灯团、东川市京剧团、个旧市京剧团等被评为戏曲界的先进单位。

6月,云南省滇剧院、云南京剧院(由原省京剧团、昆明京剧团、劳动人民京剧团三个团组成)、云南人民艺术剧院(包括所属花灯团等)同时成立,并举行了建院演出。

本月,河南省开封市豫剧团到云南演出。

7月2日至15日,省文化局举办全省滇剧青年演员会演。这次会演是为贯彻中共云南省委"立即改变滇剧面貌"的指示而举办的。滇剧《元江烽火》、川剧《葫芦信》等参加了观摩演出。

7月22日至8月13日,以彭华为首的云南省戏剧家代表团,赴京参加全国第三次文代会和剧协全国第二次代表会,彭华、杨明、关肃霜、戚少斌被选为第二届中国剧协理事。

8月,山西省太原市戏曲学校莅昆演出。

12月16日至20日,省文化局和省剧协联合召开滇剧工作座谈会,目的在于传达

和贯彻省委关于迅速发展滇剧的指示。

本年,《边疆文艺》以滇剧为中心展开了“关于艺术革新问题的讨论”。

同年,缅甸总理吴努及吴奈温等领导人,从缅甸至保山途经芒市时,潞西县傣剧团为缅甸客人演出了傣剧《娥并与桑洛》。

1961年

1月,丽江专区滇剧团正式成立。

同月,滇剧剧目工作组成立。省委宣传部文艺处处长王修任组长,省文化局副局长杨明任副组长。

2月24日,中国京剧院四团出国回来路经昆明,向昆明观众演出了《杨门女将》、《满江红》等戏。

2月,《边疆文艺》发表了《关于川剧〈葫芦信〉的改编》一文,自此便展开了对这出戏的学术争鸣。

3月16日,省委第一书记阎红彦在潞西县看了傣剧团演出的傣剧《娥并与桑洛》,极为欣赏,并勉励剧团:“要提高演出水平,加强文化学习很重要”。号召演员学习梅兰芳。

4月,云南戏曲学校在原文艺干校的基础上成立,下设滇剧、花灯、京剧三科。

5月3日,省委书记处书记马继孔,在玉溪听取省委宣传部副部长何长庆、省文化局副局长彭华汇报后,鼓励多整理一些优秀的传统花灯小戏。

7月至10月,云南省委传达中共中央宣传部的《关于当前文学艺术工作的意见》(草案)》(即《文艺十条》),文化部提出的《剧院(团)工作条例》。各剧团由此而展开了学习和贯彻。

7月25日至8月26日,省剧协和音协联合召开座谈会讨论昆明曲剧音乐革新问题。

9月9日,省文化局发出了抽调兄弟民族剧团来昆明演出的通知。

10月12日,省文化局向中共云南省委提出关于剧团实行自负盈亏的请示报告。

10月下旬,中共云南省委宣传部陆续派出四个辅导小组,下到德宏、文山、大理、楚雄等州,对傣、壮、白、彝四个民族剧种进行辅导,以迎接全省民族戏剧观摩演出。

11月20日,省委宣传部发出关于建立四个民族剧团的通知,以繁荣少数民族戏剧艺术。

11月27日,湖南支边慰问团来昆,演出了《生死牌》、《拜月记》等湘剧。

11月下旬,《云南日报》连续召开戏剧评论座谈会,就戏曲的继承与革新等问题展开讨论。并同时发表了《发挥老艺人作用,丰富上演剧目》一文,配合这次座谈会。

本月,在原富宁县壮剧团基础上,文山壮族苗族自治州建立州壮剧团。

1962 年

1 月 8 日至 17 日，由中共云南省委主办的云南省民族戏剧观摩演出大会在昆明举行。德宏傣族景颇族自治州傣剧演出团、文山壮族苗族自治州壮剧团、大理白族自治州白剧团、楚雄彝族自治州彝剧演出团和腾冲县皮影剧团参加了演出。省委书记处书记马继孔、副省长刘披云、省委宣传部部长袁勃、省文化局正副局长陆万美、彭华、杨明等都在大会上作报告或主持有关民族戏剧发展问题的讨论。

2 月 10 日，省剧协召开会议研究京剧表演艺术家刘奎官舞台艺术的整理工作。

2 月，大理白族自治州白剧团正式成立。

4 月 8 日，省文化局发出《加强戏曲曲艺传统剧目曲目挖掘工作的通知》，以贯彻文化部同一内容的通知。

5 月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年，昆明戏剧舞台上演了《王秀鸾》、《抓壮丁》、《兄妹开荒》、《三打祝家庄》等剧目。

6 月至 8 月，昆明川、滇、京等剧种相继上演机关布景戏《哪吒闹海》、《赵公明下山》、《三盗九龙杯》、《七侠五义》等。《云南日报》和省剧协在此期间组织对此类剧目进行讨论。

8 月 8 日至 10 日，省文化局举办梅兰芳逝世一周年纪念活动。纪念会上，副省长刘披云到会讲话，号召向梅兰芳学习。《云南日报》接连发表了彭华、关肃霜、金素秋的纪念文章。梅兰芳的弟子关肃霜，及京剧演员刘奎官、金素秋等演出了《霸王别姬》、《穆桂英挂帅》、《贵妃醉酒》、《嫦娥奔月》等戏。

9 月 17 日至 27 日，省文化局召开全省文化行政会议，提出将部分剧团改成“自负盈亏”的“民营剧团”。会后，组织了三个改制试点工作组到玉溪、宜良、澄江三个滇剧团抓点。

11 月，田汉编剧的《谢瑶环》由省京剧院在昆明首演。《云南日报》于 11 月 22 日、12 月 10 日接连发表了《〈谢瑶环〉断想》、《喜看〈谢瑶环〉》两篇评论，赞扬田汉的剧本和关肃霜的表演。

11 月至 12 月，云南省川剧团上演根据同名小说改编的《红岩》，剧本由省戏剧研究室编印推广。

1963 年

3 月 22 日至 4 月 2 日，省文化局召开全省剧团工作会议。总结了 1962 年的戏剧工作，提出戏剧艺术必须更好地为农村服务。

4 月至 5 月，京剧演员尚小云到昆明演出，省委第一书记阎红彦陪同当时在昆明的国家主席刘少奇观看了《双阳公主》，并接见了尚小云。

9 月，经云南省文化局和四川省文化局商定，撤销云南省川剧团，全部演职员调回

四川，改组为“成都川剧团”。

9月至12月，以关肃霜为首的云南京剧院一团到北京、石家庄、西安、成都等地巡回演出。剧目有《谢瑶环》、《多沙阿波》、《战洪州》、《盗库银》、《铁弓缘》等。中央电视台介绍了《多沙阿波》、《战洪州》、《谢瑶环》的演出。剧团两进怀仁堂给党和国家领导人演出。

11月6日，省文化局举行“刘奎官舞台艺术六十周年纪念大会”。为了这次纪念，《刘奎官舞台艺术》一书的初稿已送中国戏剧出版社。《刘奎官脸谱集》已由云南人民出版社精装出版。

11月，德宏州民族文化工作团傣剧队成立。

1964年

3月4日，省委宣传部发出《关于贯彻执行中央和毛主席对文艺工作的指示的若干具体意见》。要求戏剧上演节目突出现代戏，对京剧、滇剧、评剧，希望争取在三、五年内使现代戏演出场次“占三分之二左右”，话剧和花灯“则主要上演现代戏”。

5月19日，云南京剧院离昆参加全国京剧革命现代戏观摩演出大会。由关肃霜主演的《黛诺》被评为参加会演的“十个好戏之一”。

7月16日，为筹备全省现代戏会演，全省戏剧创作会议在曲靖开幕。

7月31日，康生在京剧现代戏会演闭幕式上，点名批判田汉的《谢瑶环》，云南京剧院因演了《谢瑶环》，并为此戏的演出写了前言而同时被点名。从此，云南开始了对此事的追查。

10月，傣剧《国境线上》及白剧（大本曲剧）《两把镰刀》剧组随云南省少数民族业余艺术代表团，赴京参加全国少数民族群众业余艺术观摩演出大会。

10月21日至11月21日，全省现代戏观摩演出大会在昆明举行。参加会演的有滇剧、花灯、京剧、话剧等二十九个剧组。《云南日报》、省广播电台大力进行宣传。阎红彦等中共云南省委负责人，接见了参加会演的主要演员和艺术创作人员。省委书记处书记赵健民、副省长刘披云、省委宣传部副部长马文东，都曾到会作报告。

12月，在第三届全国人代会期间，江青再次下命令要云南改编《战火中的青春》，彭华将江青的意见向阎红彦汇报后，阎红彦强调“云南主要写本省题材”，但也同意写《战火中的青春》。

本年，滇剧演员、省滇剧院院长罗香圃逝世。

同年，中国评剧院一团新凤霞、李忆兰、筱玉霜等来云南演出《三代人》、《会计姑娘》等剧目。

1965年

7月，中共云南省委指示滇剧、花灯、白剧等参加西南区话剧、地方戏会演的现代

戏，要贯彻省委第十二次全会精神，即要承认“边疆特殊，文化落后”，反对“固步自封，停止不前”……

9月1日至10月10日，以省委宣传部部长高治国、省文化局代局长彭华为正副团长的云南省观摩演出团二百余人，参加在成都举行的西南区话剧、地方戏观摩演出大会。带去的剧目有滇剧《高山红霞》、《厨娘》，花灯《两个老社员》、《李大爹学文化》，白剧《红色三弦》等，会演完毕后，白剧、滇剧分别在成都、重庆等地公演。

10月15日，京剧演员、云南京剧院院长刘奎官在昆明逝世。

10月，昆明人民曲剧团撤销。

11月，云南京剧院一团到广州、深圳等地巡回演出，剧目有现代戏《黛诺》和传统戏《战洪州》等。

12月25日，省文化局对全省七十六个表演艺术团体进行调整，计划保留六个省级剧团，三十一个专、州、市剧团和二十二个县级剧团；并根据省委指示，建立边疆一些县的文化工作队。

1966年

2月，以彭华为首的省级文化系统五百多人组成的工作团，前往保山参加“四清”运动。戏曲界不少名演员和业务骨干参加。又将其中一批创作人员组成五个工作队，既搞“四清”又搞创作。

本月，根据国家对外文委安排，省花灯团计划带着《红葫芦》、《大茶山》、《游春》、《闹渡》等剧目，到日本访问演出。到北京审查节目后，由于“文化大革命”即将开始，计划作罢。

同月，白剧《红色三弦》调北京参加全国现代戏公演，2月19日中国戏剧家协会为此戏召开了座谈会。

3月，林彪委托江青召开的部队文艺工作座谈会开过后，“云南学术批判领导小组”领导下的省文化局工作班子，开始集中一些戏剧作品，寻找问题，酝酿进行批判。

4月13日，陈毅副总理在昆明观看云南京剧院演出的现代京剧《黛诺》，并对剧本提出了一些修改意见。

4月28日，省文化局党组部署《省文化系统开展学术批判的初步安排意见》。

本月，北京实验京剧团出国归来和成都川剧院专程前来我省慰问演出。除公开演出一些现代戏外，还在内部演出了京剧《杨排风》，川剧《秋江》、《评雪辨踪》、《柜中缘》等传统戏。

5月，省文化局党组向文化系统领导骨干传达中共中央《五·一六通知》。

6月，省文化局派出工作组进驻各剧团和艺术事业单位。

同月，《云南日报》发表长篇文章点名批判花灯《一碗水》、《荞花》和话剧《阿凤》。

同月，在昆明的省市戏曲团体结合“以文艺为武器，积极参加社会主义文化大革命，彻底粉碎邓拓反党黑帮的猖狂进攻”的口号进行宣传演出。

6月至7月，参加“四清”的文化系统人员，被先后调回昆明参加“文化大革命”。

7月，在昆明的戏曲团体举办“无产阶级文化大革命专场演出”。

本年，滇剧演员张禹卿(竹八音)逝世。

1967年

4月，上海“一月风暴”以后，省内各级剧团“造反派”纷纷夺权，原来的领导干部都“靠边站”，剧团工作处于瘫痪状态。

1968年

4月至5月，省级剧团实行“革命大联合”。

本年，省级及昆明市剧团分别进驻军代表、解放军宣传队和工人宣传队，成立革命委员会，由军代表任革委会主任。

同年，花灯老艺人张万育在元谋红岗逝世。

1969年

1月至11月，云南省革命委员会政工组文艺组在云南民族学院举办毛泽东思想学习班，搞“划线站队”，将昆明的所有艺术表演团体集中于此。剧团部分人员被隔离审查，身心遭受摧残。

2月，云南省戏剧创作研究室全体人员下放到蒙自草坝第三“五七”干校搞“斗、批、改”。省戏研室实际上被撤销。

10月14日，省革命委员会政工组发出“关于在我省文艺战线继续深入持久地开展革命大批判的通知”，提出在戏剧方面“着重批判”京剧《谢瑶环》、滇剧《牛皋扯旨》、花灯《孔雀公主》等。

12月，云南省花灯剧团全体人员下放到玉溪宋官大队劳动。云南省滇剧院全体人员下放到宜良凤鸣村劳动，接受“贫下中农再教育”。

本年，在“清理阶级队伍”和“划线站队”运动的波及下，全省各地、州、县剧团(文工队)均受冲击，部分业务骨干和演职员遭受迫害。各地、州的大部分剧团在此前后被撤销，或成立毛泽东思想宣传队。

1970年

1月4日，根据云南省革命委员会政工组的决定，全省十个京剧团的骨干人员被抽调到昆明，在军、工宣队主持下，举办“云南省革命现代京剧样板戏学习班”。下设《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《智取威虎山》四个学习班。

6月，云南省组成庆祝成昆铁路7月1日全线通车云南代表团，省“样板戏”学习班《红灯记》剧组随团赴西昌、成都等地参加庆祝活动。

本年，省滇剧团、省花灯团，开始移植演出《智取威虎山》、《沙家浜》等“样板戏”。全省十三个地、州级专业文艺单位，也先后学习移植排演了《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等“样板戏”。

同年，省文化局共举办三十期普及“革命样板戏”的学习班为地、州、县专业团队和工厂、农村、部队、学校的业余宣传队培养普及“样板戏”骨干一万多人次。

1971 年

4 月至 5 月，省“样板戏”学习班《红灯记》剧组，随中央慰问团赴老挝，慰问援老筑路人员。

9 月，省“样板戏”学习班结束，一部分人回原地、州、市京剧团，留下的人员调整为云南省京剧团一、二队。

本年，云南省“革命样板戏”调演大会在昆明举行。同期：昆明、楚雄、丽江、临沧、红河、保山等地也举行了同类会演。省内各艺术表演体团均纷纷学习、移植“革命样板戏”。

1972 年

7 月，云南省第二批文艺创作节目调演在昆明举行。

12 月，云南省第三批文艺创作节目调演在昆明举行。

1973 年

8 月至 9 月，省花灯团移植演出《园丁之歌》，随着湘剧《园丁之歌》在全国范围遭批判，该戏亦在省内遭批判。

1974 年

2 月 16 日至 3 月 16 日，云南省文艺创作节目调演大会在昆明举行。参加调演的有京、滇、花、白等戏曲剧种，剧目有《葵双》、《苍山红梅》、《佤山前哨》等。

1975 年

3 月，省滇剧团、省花灯团、德宏州歌舞团带着各自剧种移植的“样板戏”选场，赴北京参加部分省市自治区文艺调演。

4 月，白剧《苍山红梅》剧组赴京参加全国现代戏调演。

6 月 27 日至 7 月 30 日，北京京剧团《沙家浜》剧组赵燕侠、洪雪飞、谭元寿、马长礼等人从贵阳到云南，先后在昆明、个旧、下关、路南、楚雄等地巡回演出。

10 月 3 日，昆明市举行“工农兵革命样板戏演唱大会”，有四千人参加。

本年，滇剧演员黄雨青逝世。

1976 年

5 月 15 日至 7 月 14 日，云南省“农业学大寨”专题文艺调演在昆明举行。有二十二个地州和单位、各族演员一千七百多人参加调演。共二十五台晚会，其中演出大型戏曲

五个，小戏四十八个。调演以“批判走资本主义道路的当权派”为基调。

8月中旬，省京剧团关肃霜等六十二人，赴长春电影制片厂拍摄传统戏资料片。

10月，全省戏曲界热烈欢呼粉碎“四人帮”的伟大胜利，并纷纷自编自演小型文艺节目，以示欢庆。

1977年

下半年，省级剧团开始组织清查与“四人帮”篡党夺权阴谋活动有牵连的人和事。

12月，省文化局邀请省市各地州文艺界部分人员举行座谈会，揭批“四人帮”炮制“文艺黑线专政论”所犯下的罪行。

本年，昆明戏曲舞台恢复上演传统戏。

1978年

1月28日，京剧演员徐敏初病逝。

5月29日至6月4日，中国戏剧家协会云南分会召开会员代表会，选举出分会主席、副主席、秘书长、理事等。

6月，大理州白剧团恢复重建。

10月，昆明人民曲剧团恢复重建。

下半年，省内各剧团开始平反“文化大革命”中的冤假错案；一些人重新担任领导职务或安排其他工作；部分被迫改了行的演职员归队安排工作。

12月，云南省京剧院恢复原建制。

本年，中共德宏州委决定在德宏州民族歌舞团内成立傣剧队。

同年，省内各戏曲剧团根据文化部公布的可以上演的四十一出传统剧目的通知和精神，纷纷恢复传统戏的演出。

1979年

2月9日至4月12日，全省文艺创作节目调演在昆明举行。十七个地州市和省级剧团参加了演出。共演出二十四台晚会。大会评出一等奖十七项，二等奖六十项，三等奖一百一十三项，共计一百九十项。

3月，云南省戏剧创作研究室重新建立。

4月5日至7月8日，云南省京剧院一团赴北京电影制片厂拍摄彩色戏曲片《铁弓缘》。该片由关肃霜主演，被列为中华人民共和国成立三十周年献礼影片之一。

6月11日至7月8日，省群艺馆、玉溪地区文教局、玉溪地区文化馆在玉溪举办了一次规模较大的花灯讲习会。省内昆明、楚雄、红河等地以及玉溪九个县的专业、业余花灯演员参加学习。

7月至12月，昆明电影制片厂在省京剧院二团配合下，拍摄资料片《裘世戎舞台艺术纪实》。

8月，文山州壮剧团恢复重建。

11月，在中国文学艺术工作者第四次代表大会上，关肃霜被选为中国戏剧家协会副主席。

本年，文化部在北京举办庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出。我省创作的京剧《佤山雾》获演出一等奖、创作二等奖；滇剧《迎春曲》获演出二等奖、创作三等奖。

12月，成都市川剧学校校长易征祥等三人到昆明给文艺学校学员、省市剧团演员讲课。

本年，滇剧演员王飞云逝世。

同年，曲剧演员文守仁逝世。

1980年

1月，由剧协云南分会和省戏剧创作研究室合办的《云南剧目选辑》创刊。

本月，昆明市举办青年演员会演。

3月，云南省文化局召开全省戏剧创作座谈会。会议主要是学习第四次文代会文件，以及全国剧本创作座谈会的精神。

本月，省文化厅拨款五千元，扶持大姚县昙华区重新组建业余彝剧团。

4月，吉林省二人转艺术团部分人员由王肯带领来昆明，与省花灯团进行艺术交流。

4月10日至7月10日，以张振军为团长，宋成九、关肃霜为副团长的云南京剧团一行七十人，带着京剧《战洪州》等剧目，先后访问了西欧的法国、意大利、奥地利、瑞士等国家的十一个城市，历时九十一天，演出六十八场，观众达十五万人次。

9月，在全国戏曲剧目工作座谈会推动下，省文化局召开了全省剧本修改讨论会。到会剧作家及专业和业余作者七十八人，提供会议讨论修改的剧本七十个。

10月，云南省民族事务委员会拨款一万元，支持抢救大词戏的工作。之后，中共维西县委宣传部、维西县文化教育局联合发出"关于成立抢救大词戏工作小组"的通知。

11月，大理州白剧团《望夫云》剧组受文化部和国家民委之邀，赴京演出。

11月18日至12月8日，宁夏回族自治区京剧团来昆明演出。

12月6日，共青团云南省委、省青年联合会和剧协云南分会联合举办的省级剧团青年戏剧演员汇报演出，在昆明举行。这次汇报演出历时一个月。评出个人演出一等奖十一个、二等奖三十八个、三等奖四十二个。

本年，《云南戏剧剧目选·现代剧集》和《云南戏剧剧目选·传统剧及新编传说故事剧集》由云南人民出版社出版。

1981年

3月20日至28日，由省文化局举办的云南省农民业余文艺调演在昆明举行。全省

有十一个地州市参加这次调演。调演节目中有花灯《一千八》等小型戏曲十三个。

6月21日至7月8日,成都市川剧院一团一行八十余人到昆明演出。剧团在昆期间,昆明市滇剧演员陈婷芸、汪美珠,花灯演员王玉霞,曲剧演员张莹莹等拜川剧旦脚演员竞华为师。

7月,全省1980年度优秀戏剧作品评奖揭晓。

11月23日至25日,剧协云南分会举办传统剧目观摩演出。

11月,天津市京剧团演员厉慧良,应云南省京剧院邀请,从贵阳来昆明进行为期十天的艺术交流。在省京剧院二团配合下演出《长坂坡》等剧目共六场。

12月6日至8日,昆明市戏剧研究室主办昆明地区花灯老艺人座谈会,会后在长春剧院进行了传统花灯展览演出。

本年,昆明市戏剧研究室编印的《云南戏剧艺术研究》第一辑刊行。

同年,《春城戏剧》季刊创刊,公开发行。

1982年

2月,云南人民广播电台举办昆明地区中年专业花灯演员广播唱段评选活动。

2月17日,《北京日报》第一版以《大张旗鼓地提倡社会主义精神文明和发扬党的优良作风》为标题,报导云南省京剧院关肃霜及演员刘美娟、高俊林、汪素芬、李春仁、高一帆、何逢权、刘万祥和高俊保二十三年月月寄款,义务赡养在京的失子老人胡淑贞、冯祺的事迹。

2月21日至3月2日,全省现代戏创作讨论会在昆明召开。省戏剧创作研究室、省级各剧团、各地州市的戏剧创作研究人员近一百人参加会议。

4月2日,云南省京剧院艺术顾问、原副院长裘世戎逝世。

4月22日,花灯艺人、省文艺学校花灯科主任李芹逝世。

4月,《刘奎官舞台艺术》由中国戏剧出版社出版。

本月,贵州省花灯考察组秦枫一行十三人到昆明与省花灯团等单位进行艺术交流。

5月,白剧《望夫云》获全国戏曲、话剧、歌剧优秀剧本创作奖。

本月,《小戏报》复刊,内部发行。

7月,成都市川剧院三团到昆明演出。

8月5日至13日,云南省舞台美术工作者代表大会在昆明举行,会议期间成立了中国舞台美术学会云南分会。同时举办了云南舞台美术展览。

8月7日至25日,云南省1982年戏曲现代戏调演在昆明举行。参加调演的有省、地、市、县二十二个专业文艺团体,京、滇、花、白、彝、曲等六个剧种,共演出十台晚会,二十二个剧目获奖。

10月5日至11月4日,云南省京剧院部分人员在院长关肃霜率领下,赴怀化、洪

江、深圳及广州秋季出口商品交易会演出。

10 月 27 日，《人民日报》发表《艺术精湛品德美——记著名京剧演员关肃霜》一文，并登载题为《艺高德更高》的短评。

10 月，云南人民出版社出版《关肃霜表演艺术散论》。

11 月 6 日，中共云南省委宣传部发出通知，号召全省文艺单位向关肃霜学习。

12 月，江西省赣州地区文化局和剧协以及采茶剧团一行五人到昆明，与省花灯团交流剧种革新和发展的经验。

剧　种　表

名称	形成或传入时间	形成或传入地点	所唱声腔、腔调	流布地区	存在情况
滇　剧	清道光前后形成	曲靖、昆明	丝弦、胡琴、襄阳、杂调	全省大部分地区	仍在流传
花　灯	清代初年形成	省内多处地区	灯调、明清俗曲及〔勾腔〕、〔筒筒腔〕等	全省大部分地区	仍在流传
大词戏	清咸同年间形成	迪庆州维西县	大词戏唱腔（弋阳腔后裔）	维西县	仍在流传
杀　戏	清同光年间传入	思茅地区景东县、镇沅县	杀戏唱腔（渊源待考）	景东县、镇沅县部分村落	仍在流传
昆明曲剧	二十世纪五十年代形成	昆明	扬琴腔、道情腔、律簧腔及小调	昆明	仍在流传
傣　剧	清代中叶形成	德宏州盈江县	戏调及傣族民歌	德宏全州及保山地区部分县	仍在流传
章哈剧	二十世纪五十年代形成	西双版纳州勐海等县	章哈调及傣族民歌	西双版纳州	仍在流传
云南壮剧	清代中叶形成	文山州富宁、广南、文山县	富宁土戏四类腔调、皮簧腔及沙戏唱腔、乐西土戏唱腔	文山州	仍在流传
白　剧	清代中叶形成	大理州	吹吹腔、大本曲及白族民歌	大理州	仍在流传

（续表）

名称	形成或传入时间	形成或传入地点	所唱声腔、腔调	流布地区	存在情况
彝剧	二十世纪五十年代形成	楚雄州大姚、永仁县	彝族民歌	楚雄州及禄劝、峨山等县	仍在流传
佤族清戏	约在清代中叶形成	保山地区腾冲县	清剧唱腔（弋阳腔后裔）	腾冲县甘蔗寨一带	仍在流传
苗剧	二十世纪五十年代形成	安宁、鲁甸、禄丰三县	苗族民歌	安宁、鲁甸、禄丰三县	仍在流传
关索戏	清代中叶形成	玉溪地区澄江县	七字板、十字板等	澄江县小屯	仍在流传
端公戏	明末清初形成	昭通地区	端公戏腔、花灯调	昭通地区	仍在流传
香通戏	清代中叶形成	保山地区	神腔（太子腔、将军腔、猎神腔等）	保山及施甸县	接近消亡
梓潼戏	清代末叶形成	文山州	说腔、劝世腔、百花诗、歌坛诗等	西畴、麻栗坡及马关等县	接近消亡
川剧	清代末叶传入	昆明、昭通等地	与四川相同	昆明及昭通地区	仅在昭通地区绥江县流传
评剧	二十世纪五十年代	昆明	与全国相同	昆明	已不流传
京剧	清代末叶传入	昆明、个旧等地	与全国相同	昆明、个旧、曲靖、昭通、楚雄、下关、文山、玉溪等地	仍在流传



志　　略



剧　　种

云南的戏曲属于汉族地方戏曲剧种的有：滇剧、花灯、大词戏、昆明曲剧、杀戏。属于云南少数民族戏曲剧种的有：白剧、傣剧、傣族章哈剧、云南壮剧、彝剧、佤族清戏、苗剧等。属于傩戏范畴的有：关索戏、端公戏、香通戏、梓潼戏等。属于外来戏曲剧种的有：京剧、川剧、评剧等。总计，云南的戏曲剧种共有十九个。

除以上剧种而外，还有一些在艺术上和影响上尚未构成单独剧种的艺术形态，如哈尼族的俀尼剧，彝族的俐侎剧、撒尼剧等三个少数民族戏剧演出形式。它们产生后，或由于艺术积累不够，没有继续得到发展，出现不久即自然消失；或发展较为缓慢，活动范围仍然很小，因此未单独列条。外来剧种，尚有广剧（后为粤剧）、豫剧、汉剧等，或由于活动短暂，或由于活动面太窄，也不列条。

滇剧　“滇戏”这一名称，最早见于民国元年（1912）六月二十日的《滇南公报》上的一则新闻：“丹桂园乘此时期，聘京角鲍小妹，张秀峰助演京戏，即滇戏亦认真演唱，该园生意，逐渐兴盛。”在这之前，一些有关诗文中只提到“滇曲”、“滇调”。

滇剧是由多种声腔组合而成的剧种，主要有三种声腔，即“丝弦腔”、“襄阳腔”、“胡琴腔”，此外还有一些杂腔杂调。

“丝弦腔”属于梆子系统。“丝弦”这一名称，最早见于清乾隆年间李振声的《百戏竹枝词》，其中说：“月琴曲，形圆如月者以节歌，然曲近秦声，俗又名丝弦腔。”可知“丝弦腔”近于秦声。秦声传入云南，时间比较早，明嘉靖年间流寓云南的杨慎，在《金衣公子・李菊亭携妓夜过》中吟道：“良夜客相过，唤佳人细马驮，睡痕红界桃腮破。滇音按歌，秦声半讹……”这是说妓女以滇音唱秦曲，发音不准。乾隆时伊龄阿关于禁戏的奏折中，提到“秦腔”已经流传云南。今人罗养儒在《滇戏琐谈》中称，乾隆时云南石屏人张月槎（1680——1759），在《留砚堂诗集》中有一首赠云南昆阳人徐芃初的诗，诗云：“故人日下喜相逢，顿觉螺峰翠迭空，一曲高歌惊四座，笑他酒醉白楼中。”张自注说：“芃初喜歌曲，出游必以弦管随身，今来京应春闱，下榻余宅，一夕酒醉，引弦而唱滇曲一阕，座客俱倾倒绝。”诗中说的《醉白（北）楼》一剧，滇剧唱“丝弦腔”，被张称为“滇曲”，那么乾隆时秦声已经滇化了。查《留砚堂诗集》没有这首诗，罗养儒所引诗文出自何种版本，尚待查证。乾隆时，云南永胜县

廪生胡明武，曾将自己所写的百首《秋柳诗》改成剧词自拉自唱，所用声腔当地称为“乱弹”，也叫“丝弦板”，可见乾隆时云南已有“丝弦”的名称，永胜是偏僻地区，也有“丝弦”流行。滇剧的“丝弦”虽然来源于“秦腔”，却又不仅仅是“秦腔”的演变，它的〔一字〕与河北梆子的〔慢板〕相近，〔二十四梆梆〕与〔双导板〕相近，它的许多板式还和贵州梆子、川剧的“弹戏”相近，因此，滇剧的“丝弦腔”，是主要渊源于“秦腔”而又吸收其它梆子的声腔滇化而成的。

“襄阳腔”，乾隆时人严长明《秦云撷英小谱》中说：“弦索流于北部……湖北人歌之为襄阳腔（今之湖广腔）。”“襄阳腔”即“湖广腔”、“楚腔”。在伊龄阿的禁戏奏折中，也提到流行于云南的除“秦腔”而外，还有“楚腔”。乾隆时人胡蔚，在《安丰井社观剧》一诗中说：“小市酒旗扶父老，连村戏鼓聚儿童，相逢谁唱铜鞮曲，犹剩西山半日红。”安丰井，即云南的白盐井，《铜鞮曲》出自李白的《襄阳曲》、《襄阳歌》两诗，胡蔚用这个典故，可能指他看的戏是用“襄阳腔”演唱的。滇剧“襄阳”渊源于“楚腔”，但在云南又经过若干演变，特别在清末吸收了“西皮”中的若干成份之后，与严长明书中所说的“襄阳腔”相比，已有许多差异。所以今人齐如山在《中国戏曲源自西北》中说：“滇腔里头有一派和皮簧极近，可是它的腔调有许多的方言和影戏相同，大概是新腔就和汉调相近，旧腔就和影戏相同。”

“胡琴腔”，乾隆时李调元在《剧话》中说：“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者，又名二簧腔。”滇剧的“胡琴腔”保留了李调元文中“胡琴”的称呼，不称为“二簧”；“胡琴腔”中又有〔赣州调〕，可能滇剧“胡琴”与李调元所说的“起于江右”的“胡琴腔”有关。但滇剧“胡琴”中的〔安庆腔〕、〔架桥〕、〔平板〕，都和徽调的〔四平调〕、〔平板二簧〕、〔吹腔〕有渊源关系。所以，滇剧“胡琴”可能主要渊源于徽调，又溶和诸种二簧声腔。伊龄阿的禁戏奏折中提到云南流行“石牌腔”，乾隆时人檀萃在昆明作寿，请属于徽班的戏班“阳春部”演戏，该戏班是昆乱并演的，说明徽调已在这个时期传入云南，逐步形成为滇剧中的“胡琴”。

乾隆时期，“丝弦”和作为“襄阳”、“胡琴”的主要来源的“楚腔”、“石牌腔”、徽调在云南都出现了。但到道光时期，才有关于演唱皮簧的文献记载。罗养儒在《滇戏琐谈》中说：“余幼时，喜学吹竹，乃向远亲中之帅姓长辈（即帅夔卿族祖），假得工尺谱一本，调约百余，其间即有〔襄阳〕、〔二簧〕、〔过板〕等……余阅其卷面，有‘道光壬午年莘田氏手抄’数字，按道光壬午，为道光二年（1822），据此可知，嘉庆道光年间，滇中歌场上，即有皮簧调也。”罗又说，他得到两个抄本，一是《打鼓骂曹》，一是《火焚绵山》，都是道光年间北京庆升平班所演的皮簧剧目。乾、嘉、道期间，丝弦、襄阳、胡琴三大声腔逐渐地方化。

在云南逐步实现三大声腔地方化的同时，也在逐步实现三大声腔的合流。乾隆人倪蜕在《戏为举业文题词》中，提到他在曲靖“见村优演剧”，从那“秧歌稻鼓，楚咻秦鸣，无不杂然而出”的情景，表明当时“楚腔”、“秦腔”的地方化及初步合流。乾隆五十三年参与修建老

郎宫的祥泰班，在道光六年为老郎宫购买房产的契约中再次出现，表明这个苦心经营了近四十年的戏班，业已地方化，并有可能汇诸腔于一部。咸丰、同治时期，杜文秀帅府的一次演戏活动，进一步证实了三腔的合流。据张铭斋《咸同变乱经历记》记叙，他亲自在杜文秀帅府串演并看了三出戏；其中《取高平》在现在的滇剧中唱“丝弦”，《绝缨会》在现在的滇剧中唱“襄阳”，《二进宫》在现在的滇剧中唱“胡琴”，三大声腔同台演唱，显示在这之前诸腔即已汇合。

道光年间雷家班的出现，表明了滇剧的逐步形成。当时的云贵总督贺长龄好戏，衙中常演唱皮簧；贺极为赏识的艺人是洪升班中的须生王福寿，罗养儒说他“唱做冠绝一时”（见《滇剧琐谈》）。王福寿的徒弟雷振风，又名雷震，历来被滇剧艺人尊为滇剧的祖师爷，称为“雷四本家”、“雷四爷爷”、“雷四苗子”。据曲靖发现的《雷氏宗谱》载，雷家世代唱戏，本为湖北麻城人，明洪武二年(1369)迁至四川长寿县，清初迁至贵州，在贵州演戏二十年。乾隆五十七年，雷家祖先雷应文带戏班到云南曲靖演出，在曲靖定居。雷家演唱哪种声腔及剧种，没有记载。雷应文生四子，第四个儿子叫雷发春。道光十一年雷发春典当房产置办戏班行头。他的徒弟刘铭山是滇剧名票，徒弟李少白及刘铭山的儿子刘玉堂都是滇剧的名演员，因此，如今滇剧界不少人认为雷发春即雷振风，他的戏班即第一个滇剧班。

关于滇剧的形成，今人有两种意见。李瑞在《滇剧源于贵州梆子之我见》中说：“笔者认为，早前根本没有滇剧，滇剧也没有一个本身孕育的时期；滇剧的前身就是贵州梆子；滇剧是在贵州梆子传入后，在它的基础上发展衍化而直接形成的，要说滇剧已有别于川、黔剧种而具独特风格，这大约已是光绪初年的事了。”他列举了以下理由证明他的论断：一、“云南戏曲从道、咸年间开始，班社、艺人皆以贵州为主”。二、“贵州本地戏，声腔为梆子与皮簧腔……贵州梆子即滇剧之丝弦，伴奏乐器为板胡……西皮在贵州梆子也同样叫襄阳；二簧即胡琴，与滇剧全同”。顾峰等在《滇剧史》中说：“乾隆时的诸声腔，曾随着戏班的合并、衍变及筛选而相传下来，经过兼收并蓄，汇集成了滇剧的声腔……”“所以说滇剧形成于道光年间还是较为符合历史实际的。因此，道光之前可称之为滇剧的孕育期……从孕育到形成期，必然是一个由渐变到突变的发展过程……。”

光绪年间，川班有不少进入云南，中期有永庆班、钰全班，后期有富贵班等。还有贵州泰洪班的进入。不少川班、黔班艺人改唱滇剧，滇剧从而吸收了大量剧目和表演艺术充实了自己。

滇剧剧目有“五袍”、“四柱”、“四大本”、“三富贵”之说。“五袍”即：《黄袍记》(赵匡胤雪夜访赵普)、《青袍记》(雷打吕洞宾)、《白袍记》(尉迟恭访薛仁贵)、《绿袍记》(萧何月下追韩信)、《红袍记》(刘智远打天下)；“四柱”即：《炮烙柱》(纣王诛梅伯)、《水晶柱》(观音收鼋妖)、《五行柱》(孙悟空闹天宫)、《碰天柱》(共工触不周山)；“四大本”即春、梅、花、梵四大“丝弦”本：“春”即《春秋配》、“梅”即《梅降亵》、“花”即《花田错》、“梵”即《梵王宫》；“三富

贵”即:《大富贵》(《专诸刺王僚》)、《中富贵》(《路遥知马力》)、《小富贵》(《烤火下山》全本)。此外还有“十二楼”、“七十二剑”(其中多数为“鬼狐戏”)及“唐三千,宋八百,数不清的三、列国”之说。

滇剧在表演艺术方面,行当分工较为齐全。在道光二十二年重修老郎宫时,碑文所列的捐献功德者名单中,有小旦、老旦、花脸、生脚及末、外几个行当,独缺丑行。以后,生、旦、净、丑俱全,各行下面又有更仔细的分工,如生分须生、老生、小生、娃娃生;旦分青衣、花旦、姑娘旦、闺门旦、刀马旦、老旦、摇旦、恶旦;净分大花脸、二花脸、娃娃花脸;丑分袍带丑、襟襟丑、褶子丑、老丑丑。在各个行当中,都是名角辈出,如旦行有刘云光、李品金、潘巧云、陈双喜等;生行有李少白、蒋耀廷、邱云林、刘海清等;净行有罗大狗、卜金山、张少阳、周西成等;丑行有王辅庭、易松亭、冯青云、蒲松年等。各行当都积累了一套表演程式,名角大都各有几手绝招。

随着时间的推移,滇剧流布面逐渐遍及省内各地。如在玉溪地区,道光二十八年丁三凤的泰安班到新平演出,即带动了当地滇剧组织的建立;同治十一年春(1872),回族起义军将领马如龙攻入新兴(今玉溪),即派人到昆明接滇班到新兴演出一个月(见法·罗舍《云南回民革命见闻秘记》)。楚雄州的黑、白盐井,滇剧活动亦较早,在同治四年,白盐井提举司文源祝寿时,请了两个滇剧班在东、西花厅唱寿戏;光绪初年,李少白的泰洪班到过黑盐井。连最边远的保山地区也有了滇剧,如同治七年,以英国人斯莱顿为首的英缅政府代表团在腾越(今腾冲)与回民义军谈判时,义军大司空李国伦就招待他看了滇剧《吴汉杀妻》(见斯莱顿《中国经八莫通商道路勘察报告书》)。到光绪年间,云南不少城镇及一些大的村落,都有了滇剧组织。在昆明,出现了福寿班、福升班、泰洪班、庆寿班四大班,后期又增添了荣华班;在各地,也出现了一些名班,如曲靖的泰昌班,玉溪的乡绅班,蒙自的阳春班,昆明郊区的牛街庄班、马村班、土桥班等等。滇剧进入了一个比较繁荣的时期。

清末,在旧民主主义革命潮流影响下,滇剧改良活动兴起。首先是拥护孙中山的云南留日学生在《云南》、《滇话报》等报刊发表文章倡导戏剧改良,接着一些革命党人亲自动手编写反清、反帝的剧本。在滇剧界,改革的先驱者为同盟会会员,男角花旦翟海云,在光绪三十三年(1907)发表改良滇剧主张,鼓动同行“振作起来”不要满足于“朝歌暮舞”,应摒弃滇剧中的“淫词艳曲”,塑造人民群众所爱戴的“英雄豪杰”、“志士仁人”,以“改换改换大家的耳目,鼓动鼓动大家的精神”。(引自《滇话报》)他不惜变卖家产,捐出积蓄,在他担任班主的福升班,编演了《姊妹投军》、《党人血》、《辽阳大激战》、《取金山》等新剧。

中华民国初年戏园兴起。本来在昆明两粤会馆唱“拉门戏”的郑文斋,开创了第一家戏园。紧接着昆明许多会馆也变成了戏园(当时称“茶园”),最大的有五家:云华、云仙、荣华、大观、群舞台。沿滇越铁路线上的一些城镇也兴办起了戏园,如个旧先后有文明、丹桂、滇舞台、悦和、同乐,蒙自有逸群,开远有群仙等。另外在玉溪、宜良、曲靖、宣威、文山等地,也

相继开设戏园。在昆明、个旧等地的戏园，有的唱滇剧，有的唱京剧，有的是京、滇合演，相互竞争激烈。当时京剧来势很猛，以其整齐的阵营，精湛的表演，华美的装扮，崭新的砌末道具及灯光布景等，使滇剧相形见绌。面对这一竞争，玉溪人、滇剧男角花旦演员罗香圃接办了群舞台。从民国七年(1918)开始至民国二十四年(1935)，罗香圃经营的群舞台时期，是滇剧历史上最为兴盛的时期，群英荟萃，剧目充实，技艺日长，营业兴旺。名角纷纷转到了群舞台，群舞台最发达的时期，演职员工近两百人，每个行当的当家脚色至少有四、五人，且行中还拥有几个出类拔萃的坤角；一些社会名流，经常到群舞台票戏；一些军政要员及文化界知名人士，也支持群舞台。群舞台的名角大都各有特点，如罗香圃有“都督小旦”之称；郑文斋兼收川、京、广等剧种之长，而又不失滇剧风格；栗成之吸收京剧之长，在生脚戏上独树一帜，被誉为“滇剧泰斗”；张禹卿(竹八音)在丰富滇剧的《西厢》、《红楼》戏及滇剧古装花旦表演艺术等方面均有所贡献。群舞台后期，由于日本侵略中国，造成时局动荡，且警察厅经常借故敲诈勒索，加上内部的宗派纷争及经济上的分配问题等，终于难以继续维持。民国三十四年由王汉声接办，改名为“新滇戏院”，大搞机关布景。这一时期，滇剧曾灌过三次唱片，第一次是民国三十五年上海百代公司(法商)派人到昆明邀请部分滇剧名角、名票及琴师去上海灌制；第二次是百代公司派技术人员带着设备器材来昆明灌制；第三次是民国三十六年上海胜利公司(美商)也派人带着设备器材来昆明灌制。三次共录制一百多个剧目的唱段，几乎延揽了当时在昆明的所有的滇剧名角，从而使滇剧的影响扩展到了省内外、国内外。

抗日战争爆发，新滇戏院因遭敌机轰炸而停演。当时，昆明话剧颇为活跃，京剧戏院也开了三、四家，可滇剧却无专门的戏院演出。滇剧演员一些去县城搭班组班，一些到昆明茶馆演唱。从而使省城以外的一些地区的滇剧和围鼓茶室得到了一定程度的发展。当时的云南省政府主席龙云，有感于作为“滇粹”的滇剧必须加以提倡，于是以省府名义决定改良滇剧，并订出了《云南滇戏改进社工作计划》，其中提到以“开办云南戏剧职业学校以造就滇戏人才”；“召集滇戏伶工及热心滇戏人士组织研究会研讨改进方法”，“排练公演以训练滇戏人员舞台技能，并增进社会人士对滇戏之兴趣”等作为宗旨(见《云南人报》1939 年 4 月 1 日报道)。随之先后三次组成滇剧改进社。民国三十一年十一月二十八日滇剧改进社改组为云南戏剧改进社，常务理事为杨德源(即杨继之)。这个改进社由成立到民国三十五年解体，曾集中大批知名的滇剧演员，上演了不少剧目，实行了一些改革滇剧的措施，培养了一批学员。但由于杨德源的军阀作风引起社会谴责，并告到省政府，主席卢汉终于在民国三十五年九月三十日签署“准予解散”的命令。云南戏剧改进社撤销后，昆明又无一家戏院演唱滇剧，在《正义报》等舆论界的呼吁下，云南省教育厅将大众电影院改建为实验剧场，专门演出滇剧，于民国三十七年开业，流散了两年多的滇剧演员重新组合。他们在文艺界人士的促进和帮助下，1949 年接连改编上演了《江汉渔歌》、《钦差大臣》、《阿 Q 正传》、

《征夫恨》、《黑龙潭》等新戏，受到了观众和舆论界的称赞。在昆明从抗战胜利到1949年这一时期的清唱和彩排茶室，计有集成、光华、金马、大都会等二十来处。其中搞彩排演出的光华、集成、金马、百乐门、大佳丽等，营业兴旺。截至1949年为止，滇剧已流布于全省十七个地州市、九十多个县的城镇。

从1950年至1966年的十七年间，滇剧主要是贯彻1950年全国戏曲工作会议精神和1951年政务院《关于戏曲改革工作的指示》。首先抓组织的整顿建设和艺人的思想改造。从昆明到各地文教主管部门举办的艺人讲习班(会)，滇剧艺人们都参加轮训了一至二次，有的并参加了当时的"土地改革"。1949年至1950年昆明有复兴滇剧社和光华、大观、华丰等彩排茶室，1951年复兴滇剧社由政府接管，改名为"云南省滇剧实验剧团"，1954年定名为"云南省滇剧团"，1960年扩建为"云南省滇剧院"。1956年昆明市的光华、大观两个彩排茶室合并为昆明市滇剧团。在此前后，一些专州县也纷纷将原有的滇剧组织改建或合并为专业剧团，其中有曲靖专区滇剧团、玉溪人民实验剧团滇剧队、楚雄州滇剧团、红河州滇剧团、思茅专区滇剧团、临沧专区滇剧团、丽江专区滇剧团及一些县级滇剧团。截至1966年为止，全省达二十三个专业滇剧团。培养滇剧人材的云南省文艺干校(后改为云南省戏曲学校)滇剧科，于1956年开始创办，培养了多批滇剧演员和音乐人员。昆明、曲靖、楚雄等专区也开办了类似的文艺学校或训练班，一些剧团也以团带班，一大批新人成长起来。1954年省文化局举办的全省戏曲工作人员训练班，1959年、1960年相继在省文艺干校开办的艺师班和编导班，1962年至1965年在省戏曲学校开办的编导科(大专)，也为滇剧培养了一批编导人材，当中的一些人成为我省的滇剧艺术骨干。

对滇剧传统艺术的发掘和继承，各级文化主管部门、戏剧研究机构及滇剧表演团体都做了不少工作，在昆明、红河、玉溪、曲靖等地，都开展了"翻箱倒柜"、挖掘和鉴定传统剧目的工作，不但挖掘了剧目，也挖掘了表演。1956年和1957年召开的全省第一、二次剧目工作会议，1956年10月举办的全省戏曲界名老艺人祝寿会和全省第一期整理传统剧目讲习班，滇剧传统剧目的发掘工作都被列为重点，并收集到剧本八百多个，1961年、1962年云南省滇剧院邀请一部分专州老艺人发掘剧目，又收集到剧本一百多个。加上省文艺干校及各地剧团的收集，全省收集到的滇剧剧本达一千多个。

滇剧剧目的整理、创作和舞台艺术的提高，在1950年以来历次全国和全省性的重要戏剧活动中得到了关注。1951年12月在西南文教部所举行的西南区戏曲工作会议上，云南代表团所组织的滇剧演出队，对《三打王英》、《八义图》、《算粮登殿》等剧目进行了初步整理，参加了观摩演出。1952年10月滇剧参加了文化部在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出，彭国珍以扮演《闯宫》中的陈世美，获演员三等奖。在1956年3月举行的全省第一次戏曲观摩演出大会上，省滇剧团的《荷花配》获剧本一等奖，蒙自专区滇剧团的《红梅记》和省滇剧团的《杨娥传》获二等奖，曲靖专区滇剧团的《三辨母》和昆明市滇剧团的《卖画杀

舟》获三等奖。在这次会演前后，杨明单独或与人合作整理改编的一批滇剧传统剧目《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《烤火下山》、《借亲配》、《送京娘》及《荷花配》等，1956年由云南省滇剧团带去北京等地巡回演出，受到了首都等地文艺界人士的好评。《剧本》月刊发表了《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》；《人民文学》发表了《借亲配》；人民文学出版社出版了题名《牛皋扯旨》的滇剧集；《牛皋扯旨》并获《剧本》月刊举办的独幕剧奖。在1959年全省艺术节目会演中，滇剧以经过整理改编的《杨门女将》、《鼓滚刘封》、《打小桃》、《女装箱》等获得了赞赏。同年，滇剧《借亲配》由长春电影制片厂搬上银幕，云南省滇剧团于中华人民共和国成立十周年前后又一次赴京演出了《鼓滚刘封》、《京娘送兄》等剧。1960年3月，云南省省长于一川代表中共云南省委在全省文教书记会上提出："立即在三年之内改变滇剧面貌。"围绕这一口号，滇剧抓了几件大事：建立了云南省滇剧院，由副省长刘林元兼名誉院长，罗香圃任院长，并调了云南大学、昆明师院一批毕业生到省、市滇剧院(团)充实编剧队伍。广泛团结社会人士，成立了滇剧剧目工作组，由省委宣传部文艺处长王修任组长，省文化局副局长杨明任副组长，下设一个剧目发掘小组和五个鉴定小组。1960年7月2日至15日省文化局举办全省滇剧青年演员会演，云南省滇剧院、红河州滇剧团、曲靖专区滇剧团、楚雄州滇剧团、玉溪专区滇剧团分别演出了《元江烽火》等剧。省文化局和省剧协于同年12月16日至20日联合召开了滇剧工作座谈会，着重讨论了剧目创作、继承革新、队伍培养、滇剧普及等问题。会上又发掘出三百多个传统剧目，从而使已知的滇剧传统剧目达一千五百多个。滇剧表演现代生活的问题，在全省第一次戏曲会演和滇剧青年演员会演中都有反映，省文化局1958年就云南省滇剧团根据同名歌剧改编上演的《两个女红军》，召开了现场会议，提出了："运用戏曲传统表现现代生活"。1964年的全省现代戏观摩演出大会，在总结了前一时期的现代戏创作演出活动后，滇剧参加会演被列为优秀剧目的有省滇剧院的《赤松岭》、曲靖专区滇剧团的《寥廓山下》、思茅专区滇剧团的《南摩》等。1965年《赤松岭》又改名为《高山红霞》参加了西南区话剧、地方戏会演，同时参加此次会演的还有省滇剧院的《厨娘》、红河州滇剧团的《红河两姐妹》。

对剧目创作、改编、整理的成果进行了积累。收进戏研室和云南人民出版社编辑出版的"云南地方戏曲资料"、"云南地方戏曲丛刊"、"云南现代剧目汇刊"三套丛书中的滇剧剧目达五十多个。由剧协云南分会、省戏研室、云南人民出版社联合编辑、出版的《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》，选编了二十三个优秀的滇剧剧目。云南人民出版社出版的《滇剧初探》(戴旦、高竹秋著)、则是这一时期滇剧科研方面成果的积累。

"文化大革命"以后，初期主要是恢复在十年浩劫中被撤销的表演团体、被扼杀的各种剧目，同时开展了"歌颂老一辈，揭批四人帮"的创作活动。在中华人民共和国成立三十周年前后，产生了如省滇剧院的《迎春曲》、《白蛇传》，玉溪地区滇剧团的《哀牢钟声》、《奔向光明》，临沧地区滇剧团的《佤山前哨》等一批剧目。为了把少数民族题材剧目的创作、演

出，摆在更为重要的位置，继《元江烽火》之后，省滇剧院排演了《望夫云》、《葫芦信》，昆明市滇剧团编演了《蝴蝶泉》，红河州滇剧团编演了《冷山春暖》等。在1982年举办的全省戏曲现代戏调演中，陆良滇剧团编演的《姐弟情》，红河州滇剧团编演的《连心鼓》、《两个秤砣》，临沧滇剧团编演的《办嫁妆》等，获得了优秀节目奖。由中国剧协云南分会、省戏研室、省人民出版社联合编辑出版的《云南戏剧剧目选》“现代剧集”和“传统剧及新编传说故事集”，共选编了十四个滇剧剧目。云南人民出版社还恢复了滇剧传统剧目和滇剧音乐的出版，《滇剧传统折子戏选》收入了十七个剧目，《滇剧传统剧目唱腔》(第一集)收入了六个剧目及其唱腔。

云南花灯　花灯的腔调由明清俗曲、云南民歌、省外民歌三部分组成，此外还有少部分洞经曲调、曲艺曲调、滇剧曲调。明代以前，关于花灯活动的情况，还没有文献资料证实。

明代，大批汉族移民进入云南，也把他们祭社观灯的风俗带了进来，这些风俗与云南各民族祭土主、祭本主的风俗相融合，成为云南的社火观灯活动，花灯是社火观灯活动中的歌舞演唱。明景泰年间，沐英的孙子沐璘，在《滇南即事》中提到：“管弦春社早，灯火夜街迟。”嘉靖时流放云南的杨慎，在《晋宁观社将归留别诸君子》中写道：“东台北道苦相留，花月春城夜色悠，锦伞夫人双谷转，金轮太子四门游，九枝灯下开华宴，百戏棚中夺彩筹，南北相去殊不远，绿波红屿更轻舟。”在《临安春社行》中，杨慎还吟道：“少年社火燃灯寺，埒材角妙纷纷至，公孙舞剑骇张筵，宜僚弄丸惊楚市。”在他的《观秋千》中说：“滇歌僰曲齐声和，社鼓渔灯夜未央。”这些诗句具体描写了昆明、临安等地社火观灯活动的景象。明·谢肇淛在《滇略·俗略》中说：“元夕家家燃灯……游人歌舞达旦……”清顺治·陈鼎的《滇黔游记》说：“滇中民族杂甚……但汉夷两族都喜歌唱舞蹈……如歌舞以夜，则耀以灯炬，名曰唱灯。”“唱灯”这个名称，一直保留到现在。清康熙·禄丰县令刘自唐在《春灯夜月》中提到：“……月泛青樽满，灯联杂剧奇……”谢俨在《澄江春社行》中说：“看罢梨园日已沉，黄昏早是花灯炽……西巷茶歌犹未歇，秧歌东唱又重重……”都明确提到社火中演戏，但戏与花灯的关系还不够清楚。直到倪蜕于乾隆时所写的《戏为举业文题词》中，才点出花灯已经以戏剧形态出现。到同治年间，元谋知事王戬谷的《灯词》，就直接描写花灯剧《芦花记》的演出了。他说：“父子天伦本至亲，芦花演出倍情深，愧余万里成漂泊，梦里还家拜二人。”

花灯不仅在汉族人民中流行，少数民族也唱花灯。清乾隆·王昶在《滇行录》中说：“十四日行五里，登藏山……四十五里抵永平县，夕，有跳灯者，皆僰童舆隶村讴夷曲，呕哑难听。”清乾隆年间檀萃有诗云：“吹彻芦笙跌脚欢，牡丹秋千转数盘，春风闹得蛮儿女，更唱清声打枣杆。”〔打枣杆〕即〔打草杆〕，明清俗曲，花灯中的一个重要曲调。现在红河彝族花灯中还有《打枣杆》，已成为一个花灯歌舞节目了。

云南花灯与宗教活动关系密切，清康熙《新兴州志》：“(正月)十三日，州城普舍城建

醮，祝国祈年禳灾，张社会，十五日毕傩。元宵，张灯鼓乐，火树星桥，绎络于市。次夕携游，插香道旁，谓可祛疾。”这是驱傩与观灯活动相结合。

民国年间花灯的一个变化，是新灯的兴起。新灯的发源地是玉溪，玉溪花灯本来也和其它地区的花灯一样，是与农事密切相关的歌舞形态及小戏形态。辛亥革命之后，城市市民层兴起。玉溪花灯是农业、手工业、商业都发展的地区，又接近昆明，从清末民初起，他们的业余灯会就开始编演新剧目《出门走厂》，用老花灯曲调来演唱妇女不愿男人去个旧锡矿开矿，同时数唱家乡风光，还没有完全摆脱历史故事唱风景名胜等模式，但因为它唱了“走厂”这一新事物，就受到欢迎。以后不断出现《双接妹》、《蟒蛇记》等新剧目，完全与祈神及为人祝福求财的活动脱离了关系，剧本情节曲折复杂，表演、音乐都有所改进，在昆明演出受到普遍欢迎，很快影响全省，这就成为花灯中的“新灯”，原来的花灯就被称为“老灯”，新灯虽然影响很大，但老灯依然在农村流传。

在这个时期中，有一些知识分子介入了花灯活动，如云南师范学院文学系讲师施章，曾收集一些花灯剧本编为《农民杂剧十五种》，在他所著的《农民文学概述》中也谈到了花灯。云南大学教授徐嘉瑞也编写了《云南农村戏曲史》。1938年，长期从事戏曲工作的王旦东联络花灯艺人组织了农民救亡灯剧团进行抗日宣传。在一些学校和中国共产党领导的游击队中，也利用花灯进行民主和革命宣传。

新灯的兴起，知识分子的介入，使花灯从多个方面发展。许多农村地区，继续进行业余的老灯活动，学校、游击队中进行“学生花灯”、“革命花灯”的活动。而在城镇中，新灯则向专业化发展，他们更多地从京剧、滇剧等大剧种中吸取营养，变成“灯夹戏”形态（即在花灯演唱中，夹唱滇剧腔调，运用滇剧身段等）。在昆明和滇越铁路沿线的几个城市组织茶室，由花灯作专业性演出。从民国三十一年（1942）至三十五年（1946），仅昆明就有七家茶室演出花灯。

中华人民共和国成立以后，花灯专业剧团大量建立。到“文化大革命”前全省正式定名为花灯团的就有十六个；许多文工队，实际也以演花灯为主。专业剧团中，有不少新文艺工作者，这些剧团的出现，对花灯艺术质量的提高起了很大的作用。同时，大量农村业余剧团，在节日进行花灯演出。“文化大革命”之后，一些专业剧团已被撤销。

中华人民共和国成立以后，花灯出现一些质量较高的新剧目，整理改编的传统剧目有《三访亲》、《包二回门》、《破四门》、《闹渡》、《探干妹》、《刘成看菜》、《喜中喜》等；新创作的剧目有《依莱汉》、《红葫芦》、《让伞》、《彩霞湖上》等。这些剧目在继承发扬传统，反映现代生活等方面，取得较高的成就，并使花灯形成一种具有云南民间艺术特色的歌舞剧。现在，花灯有五种艺术形态，即花灯说唱、花灯歌舞、花灯小戏、花灯大戏、灯夹戏。

花灯的剧目，有一些如《乡城亲家》、《打花鼓》、《观灯》等与清《缀白裘》所载的基本相同。云南楚雄花灯，有的自称“洪州灯”。云南蒙自等地花灯中，还保留“侬”这样的江南称

呼。明清俗曲也是江南传来的，许多云南的汉族人，都说自己的原籍是南京。花灯中有个剧目叫《老陕打店》，最早演出时，要学陕西人讲话。这些，说明各地的语言及民间艺术对云南花灯都有影响。花灯使用云南语言，表现云南风俗。比如花灯剧目《莺莺饯别》，即《西厢记》中一折，但剧中的张生，已变成云南临安人，莺莺变成唱〔十杯酒〕的人物。花灯与流行于云南的道教、巫教相结合，许多地方端公、道士的活动与花灯艺人的活动交织。花灯与少数民族的艺术相融合，就形成彝族花灯，白族、壮族、苗族也有唱花灯的。所以，花灯流传于云南全省，由于历史的地理的原因，在各地又形成一些自己的特色。以地区划分，可分为：

1、曲靖地区花灯。这个地区花灯的特点是形态多样，并和川、黔、桂的艺术有某些关连，又有一些自己本地区独有的剧目。

它的形态有三类：一类是以丑脚为主，一、二个生脚旦脚为辅助的逗笑、唱曲，这就是宣威县的“走老丑”。“走”，就是在行动中表演，走老丑就是丑脚在行动中表演。第二类是花灯歌舞和花灯小戏，如会泽小唱灯、曲靖地灯、师宗罗平花灯都属于这类。第三类是发展得较完整的花灯，如嵩明花灯，它的舞蹈就已经有六十多种构图，有《哑巴配》之类的大戏。

曲靖地区紧挨着四川、贵州、广西，这里的花灯与这三个省的艺术有某些联系。如“走老丑”中《福禄滔滔》一剧，角色叫“么妹”，是川、黔一带的称呼。罗平花灯调〔打牙牌〕、〔娶亲调〕和贵州的〔打牙牌〕、〔十月比古〕，广西的〔玉美人〕、〔十月花〕差不多。

这个地区花灯剧目中的《探情妹》、《赞花扇》及嵩明《团场》等都是它们特有的剧目。

2、楚雄地区花灯。这个地区的花灯又可分为元谋花灯、禄丰花灯、三姚花灯、楚雄花灯。

元谋花灯历史悠久，戏剧化程度高，它的〔勾腔〕、〔简筒腔〕等曲调比较成熟，与四川〔梁山调〕有渊源关系。禄丰花灯也是云南花灯中戏剧化程度比较高的，它是除昆明花灯之外，明清俗曲占重要位置的另一地区花灯。

三姚花灯的节目主要是花灯歌舞与花灯小戏，《拉花》这一节目为三姚所独有，这一节目在清·吴锡麟的《新年杂咏抄》中就提到，说在宋代就有《拉花》。

楚雄花灯节目中有《连厢》，是一种集体歌舞。元谋花灯中虽然也有这一节目，但不如楚雄的突出。楚雄花灯也以歌舞和小戏为主。

楚雄地区花灯与宗教、与傩的关系比较密切，禄丰每年演花灯，都与行傩逐疫的活动联在一起。大姚、姚安盖新房、请道士主持“谢土斋”仪式，与唱花灯结合在一起。

楚雄地区花灯中的一些剧目，如大姚的《杨老爷收租》、元谋的《双贺喜》、楚雄的《大王操兵》、禄丰的《李夺上粮》等都融合了彝族歌舞在花灯节目中。

3、巧家花灯。巧家属昭通地区管辖，巧家花灯与川黔艺术有关。艺人冯兴才、任顺发说，四川师傅到巧家教过花灯；艺人潘成光说，巧家花灯是贵州仲家传来的（仲家，少数民族，现为布依族）。巧家花灯剧目中有《搬角色》一剧，演出时后台帮说白，但不帮唱腔，云南

花灯中仅巧家花灯有这种表演形式，可能有川剧“帮腔”的影响。巧家花灯中有的花灯艺人就是端公，花灯分“愿灯”、“耍灯”两类，前者娱神，后者娱人。巧家花灯中有一些地区如发拉的花灯，常年在高寒山区演出，还保留着与祈神密切结合的风貌，演出的节目有严格的秩序，头出是《开财门》，末出是《安家神》，观众与演员互相合唱，但表演艺术技巧很简单。

4、玉溪花灯。玉溪是新灯的产生地，玉溪花灯本来也是老灯，但它首先从唱本、弹词改编花灯大戏，从云南的曲艺音乐扬琴中吸收〔道情〕一曲，加以发展，从老灯中发展〔走板〕、〔五里塘〕等曲调，形成一组比较完整的戏剧化的曲调。又从滇剧、京剧吸收了一些表演手段、表演方法、舞台陈设，使玉溪花灯变成了新灯。以后玉溪花灯艺人又与昆明花灯艺人一道首先进行专业化演出，将花灯变成“灯夹戏”。

5、大理地区花灯。大理地区的花灯，不仅流行于汉族聚居区，也流行于白族、彝族聚居区。其中，弥渡花灯的特色最为突出。这一地区的花灯与白族、彝族的风俗、艺术相结合，形成若干特点，如花灯角色中有“大理婆”，作白族或彝族妇女打扮。花灯节目中有《霸王鞭》，音乐、舞蹈有白族的特色。有些剧目和吹吹腔剧目相同，并用吹吹腔曲调〔一字腔〕演唱，花灯叫〔一压三〕，并称用这一曲调演唱的花灯剧为“民家戏”(民家，是白族的另一称谓)，云龙、剑川的白族在祭本主、祭青姑娘时唱花灯调，但剑川唱灯时，唱词用白族的山花体格式，并用白语演唱。大理地区花灯剧目中，《打花鼓》发展成为系列打花鼓节目，为其它地区所没有。

6、昆明花灯。昆明花灯是云南花灯中保留明清俗曲最多的，如〔打枣杆〕、〔挂枝儿〕、〔哭皇天〕、〔寄生草〕、〔倒扳桨〕、〔红绣鞋〕等，用这些曲调演唱的剧目如《打鱼》、《长亭饯别》等，是长短句格式，文词典雅。其角色，男角多唱〔挂枝儿〕，女角多唱〔打枣杆〕，原因不明。昆明的安宁一带唱正宫调，而呈贡一带则为背宫调，在全省花灯中还少见。(正宫、背宫因定弦不同而有所不同。)

7、红河地区花灯。红河地区的花灯，有一部分是流行于汉族地区的花灯；另一部分是流行于彝族聚居或彝汉杂居区彝族演唱的花灯，后一种花灯特点很突出。彝族化了的花灯，音乐上将彝族的〔山药腔〕、〔海菜腔〕等与花灯曲调相融合，并用彝族四弦、直箫等乐器伴奏，演唱上也吸收了彝族真假声换唱的习惯方法。舞蹈上把彝族的“踩荞步”、“跳弦步”融进花灯舞蹈中，语言上又吸收了彝族的一些方言土语、歇后语，剧目则有《霸王下山》、《打草杆》等彝族化了的剧目。这样就形成风格特殊的彝族化了的花灯。

8、保山地区花灯。主要流行于保山、施甸、腾冲。这里的花灯的特点是它保留了一些以“灯”、“茶”、“花”命名的歌舞。灯有鱼灯、仙灯，鱼灯由渔公渔婆率领七个仙女持各种鱼灯唱鱼，从一月唱到十二月；仙灯则唱神话故事。以“茶”命名的有〔大采茶〕、〔小采茶〕、〔古名采茶〕、〔旧书采茶〕、〔绕茶〕、〔谢茶〕等。以“花”命名的有〔送花调〕、〔蓝翠花〕、〔茶花调〕等。此外，保山花灯中有《吹箫引凤》一剧，在文学结构、音乐配置上都比较完整，而为其它

地区花灯所没有。

大词戏　仅流传于迪庆藏族自治州维西县保和镇。

维西地处滇西北云岭之中碧罗雪山的高原深谷切割地段,全县基本无坝区,内外交通都不方便。据《维西县志稿》记载,维西原无县城,雍正六年(1728),由首任通判陈权选择了宝华山麓鸠工修筑城池,形成全县的政治、经济、文化中心。清代以前,当地居民为傈僳、藏、纳西、白、普米、怒、独龙七个民族。清雍正七年维西实行"改土归流",汉族或为官、或经商、或充绿营兵丁进入维西,绝大多数居住在新修筑的县城(即保和镇)。《维西县志稿》还记载,雍正六年维西设立制营,有战守兵一千名;乾隆十三年(1748)"以维西界为川藏边防要地,改营为协",设战守兵一千三百名。传说这些兵丁,曾经搭台唱戏。又据《维西县志》记载,清乾隆年间,江西籍维西通判曾守维,在维西建万寿宫和戏楼。已故大词戏艺人刘应华,其祖父为咸丰年间人,父亲为同治年间人。据他生前提供:他祖父曾告知他父亲,咸丰年间,维西东岳庙曾唱过《封神》戏,但属于什么剧种,却无资料证实。同治后期,清军与杜文秀回民起义军的战争结束,祖籍江西、长期在清军杨玉科部中做事的刘超绩,到维西任协房署稿。刘超绩喜爱戏曲,不知他根据什么剧种,整理改编了《精忠岳传》、《目连救母》、《重耳走国》、《唐僧取经》四个连台本戏·宣扬"忠"、"孝"、"节"、"义",因而取名为"大慈戏"(民国初年始改称"大词戏")。并主持成立了业余班社"逍遥会"进行演出,以后每年三、七两月演出,渐成定规。民国三十四年(1945)所修的《维西县志续编》中,载有《刘师恕先生碑文》,文中说:"迄今我维西相传之大词戏,即自先生大父公始。"这里说的"大父公"即刘超绩。刘是光绪二十年(1894)逝世的,《维西县志续编》载有他逝世时当地士绅送的挽联,有一副挽联说他:"文苑才名驰滇境,又创戏曲润太平。"

光绪年间,维西社会稳定,邻近丽江、鹤庆等地客商纷纷进入维西,有的还在县城设立了商号。每年三、七月间,维西各族在一起进行商品互市活动。大词戏业余班社也同时举行酬神演出,扩大了它的影响。它的曲调〔甘州歌〕、〔哭相思〕等很快在汉族和纳西族群众中流传。大词戏业余班社逍遥会中也出现了李步云、李一希等较有影响的汉族演员及和致祥、李育成等纳西族演员和管箱师傅。光绪后期,维西县城连遭火灾,又遇连年饥荒,加之德钦(当时属维西所辖)藏族掀起驱赶外国传教士的斗争,社会秩序动乱。大词戏演唱活动因此中断。直至民国七、八年(1918、1919)间才逐渐恢复。抗日战争时期,维西处于中印交通要冲,大词戏演出又趋活跃。这一时期中,艺人们打破大词戏忠、孝、节、义四大本戏轮流上演的惯例,常常上演《精忠岳传》,以激发人们抗日救国的热情。也在此一时期,滇剧传入维西,大词戏除唱腔基本保留自己的特点外,大量吸收了滇剧的东西,但总体上仍无法与滇剧相争,大部分艺人不得不学演滇戏,致使大词戏业余演出班社逍遥会解散,成立了以演滇剧为主、大词戏为次的俱乐部。至此,大词戏活动日趋衰退。

中华人民共和国成立以后,维西县政府有关门部曾组织抢救大词戏,但因历次政治运

动的冲击，这一工作未能很好地坚持下来。1979年以后，在云南省民委、迪庆藏族自治州委宣传部以及各有关部门的扶持和帮助下，大词戏的演出活动才又恢复起来。

大词戏传统剧目主要是《精忠岳传》、《目连救母》、《唐僧取经》、《重耳走国》四本表现忠、孝、节、义的连台本戏及《黄巢起义》。唱词、念白通俗易懂，并运用了一些当地汉族的民间俗语。中华人民共和国成立后，经一些戏曲改革人员和艺人努力，整理了《岳母刺字》、《疯僧扫秦》、《东窗围炉》、《金氏骂牛》等一批传统剧目。大词戏音乐属高腔系统，与弋阳腔有渊源关系。声腔高亢古朴，以维西汉族方言演唱。大词戏的表演除具有古典戏曲的基本形式外，还吸收了一些军中操练演武、民间走旱船及藏族热巴舞的动作。因自产生以来都是业余活动，所以表演显得粗犷拙朴有余，细腻精致不足。大词戏舞台装扮与其它古典戏曲相差无几，特殊的有头戴尖翅纱帽、身穿棉纸官衣、腰系谷草裙、足蹬厚底鞋的装扮，以及纳西族妇女的装扮，主要是条件差，因陋就简。大词戏只在每年三、七两个月份演出。

昆明曲剧　由昆明扬琴说唱演变而成。

扬琴调来源广泛，优美动听，说唱内容有颇强的戏剧情节，是历来为瞽目艺人自弹自唱的说唱艺术。1949年后昆明一些青年男女加入扬琴艺人队伍，跟随瞽目艺人演唱，由盲人伴奏，年青人说唱，使说唱与伴奏者分开。

1953年2月，云南省文化局划定昆明大众游艺场供民间说唱艺人演出，扬琴艺人有了固定的演出场所，并登上了舞台。此后扬琴艺人除了演唱自己的曲目外，还和花灯艺人同台演出，耳濡目染，使扬琴的说唱艺术逐渐向戏曲形式靠拢。1954年春，扬琴艺人在大众游艺场首次用扬琴曲调演唱《韩梅梅》一剧。这出戏的音乐全部采用扬琴曲牌，除了沿用扬琴等弦乐伴奏外，还使用了打击乐，并专用板胡作为唱腔伴奏的主弦。演员的表演动作贴近现实生活。舞台上还使用了简单的布景和道具。《韩梅梅》的演出，突破了扬琴说唱的形式。1956年9月，扬琴艺人又将鲁迅的小说《祝福》改编为《祥林嫂》一剧公演，并把扬琴音乐在戏中发展为成套的曲调演唱，曲剧至此基本形成。1957年6月，经有关领导部门批准，以扬琴艺人为主体的昆明市人民曲剧团成立，改大众游艺场为祥云剧场，并拨归曲剧团使用，曲剧这一剧种被正式认定。

昆明人民曲剧团成立后，积极编演移植剧目，并到昆明市郊区和个旧市、德宏州等地巡回演出。受其影响，昆明市五华区曲艺场于1960年起演出曲剧；一些业余爱好者也对曲剧产生了浓厚的兴趣，昆明郊区的下马村、昆明机床厂、昆明百货大楼的业余演出队也学演昆明人民曲剧团的剧目，或用曲剧音乐编演节目。从而使曲剧在六十年代有了较大发展。自昆明人民曲剧团成立至“文化大革命”，曲剧演出了一批在省内较有影响的剧目，如《红石岩》、《啼笑因缘》等。这些剧目均以扬琴音乐为基础，并不同程度地进行发展革新，丰富了曲剧音乐的表现形式。1961年7月，省文化局、省剧协、省音协专门举办曲剧展览演出，组织了昆明曲剧音乐座谈会，就其音乐的沿革、发展、风格、特点等进行探讨，促进音乐

的革新。曲剧剧目绝大多数是移植改编的现代戏，自曲剧诞生至1982年，上演了一百七十出剧目，其中，现代戏一百三十五出。曲剧的表演无固定程式，演员表演一般根据剧情及人物个性设计动作，舞台语言使用昆明方言，演唱通俗易懂，容易上口。因此，曲剧有通俗、靠近现代生活的特点，加之扬琴曲调优美动听，使曲剧在昆明赢得了一批老中青观众。

“文化大革命”期间，曲剧一度中止活动，剧团被解散。1978年1月，昆明人民曲剧团恢复建制，为目前曲剧唯一的专业演出团体。专业曲剧团始终是自负盈亏的集体所有制单位。

杀戏　民间又称“老砍刀戏”、“大戏”或“狮灯戏”，均为当地人自称，民间艺人解释说，因演出时多有砍砍杀杀的场面，故而得名。杀戏流传在思茅地区景东县的大街乡、花山乡的村寨，镇沅县的九甲乡果吉村、三台村。这一地区处于哀牢山的腹地，山高林茂，交通极为不便，居住着拉祜、哈尼、彝、汉等民族。

杀戏来源目前尚无可靠资料认定，花山乡那弄村毕德良老艺人说：传说清乾隆年间那弄村就玩耍戏(花灯)、杀戏、马灯戏(杀戏演出中的一种表演形式)了。大街乡罗毓鹏(1909年出生)提供，“老辈人说杀戏是这里教私塾的黄蜡烟(外号)教下的”。黄死于民国八年(1919)，死时七十八岁。镇沅县九甲乡果吉村杀戏艺人吴永锡保存了一些杀戏剧本，据本人提供，此系他叔叔吴顺安清光绪年间从景东抄回，后传给他的。镇源县九甲乡三台村的艺人都认可他们所演的杀戏是清同治年间从景东花山区蛮别村传来的。镇沅九甲的艺人也说他们演出的杀戏是光绪年间从景东大街学来的。据此可知，杀戏于清同治至光绪年间已在花山、大街、九甲等地活动。

杀戏在清末民初曾普及一时。在景东县花山乡的那弄村，孔界村、蛮俄村、酸枣树村、蛮笼村、到底村、那赖村、蛮别村、秀龙村等，大街乡的后营、中营、三营、下营、蛮育、班抚、文帽、文燕等村落，都有杀戏活动；与景东相邻的镇沅县九甲乡的三台村、果吉村也有杀戏活动。民国十年，杨继民滇戏班从双柏县到大街区一带演出，并驻足数年。此后，戏班的多数人在此落籍，大街区还成立了滇剧票友社——乐友社，景东县城也常有滇剧戏班来演出。滇剧演出活动频繁，逐渐将杀戏演出取代。大街区乡后营、中营、下营，花山乡的秀龙、那赖、酸枣等村落的杀戏活动因此衰落。

杀戏一般与耍戏(当地人对花灯的称呼)、耍狮、耍龙混合在一起，很少单独演出。在花山乡、大街乡杀戏的演出程序是：四盏排鼓灯出场，绕场一周分别立于演出场地的四角；杀场，既有划出演出区之作用，又有驱鬼除邪之意；耍狮、耍龙、演出耍戏(花灯歌舞)；演出杀戏；耍狮、耍龙、收场。九甲乡果吉村的演出也基本这样，只是顺序前后不一。

据老艺人说，花山乡和大街乡过去都有杀戏大本戏专场，剧目有《红灯记》、《金铃记》、《柳荫记》、《蟒蛇记》、《红娥女打京》和《西京记》等。但这些剧目仅是艺人口传，现未见剧本和演出，能看到的都是短小的折子戏。这些剧目，一部份是反映古代政治、军事斗争的故

事，如《三战吕布》、《龙虎相会》、《三战刘从》、《打赌战成》、《斩蔡阳》、《发兵》、《伍子胥过昭关》、《李存孝收孟节海》、《六国封相》、《三打龙棚》等；一部份是反映求禄赐福、仙道神鬼、占卜算命内容的，如《天官》、《韩信问卜》、《白猿偷桃》、《金桥算命》、《鲁班造屋》；还有一部份是反映民间生活故事的小戏，如《九世同居》、《蓝季子寻兄》、《刘秀抢饭》、《九思还乡》等，约二十余出。这些剧目基本上是其它剧种所有的，但成为杀戏的剧目后，都比较短小，人物少，情节简单。如《九世同居》，人物仅张公义、太太、家院三人，整场戏无唱词，人物对话不超过二十句，就叙述了张公义七子、二十八孙、三百六十个重孙九世同居的故事。其他如《六国封相》、《斩蔡阳》等，都十分简单。在杀戏剧目中，一些人物称谓，不同于当地土语，云南方言中也少见，有“俺”、“咱”、“娃子”、“堂客”等称呼。杀戏的唱词结构有十字句、七字句和长短句。有四、六、八句的双句组成的唱段，也有五、七句的单句组成的唱段，有的句式由于艺人文化水平的限制和多年传唱之误，出现了上句平、下句仄，或上下句平仄韵脚不规整的情况。

杀戏唱腔系由外地流入，并与当地语言、民间音乐等结合而形成自己的独特个性，为曲牌体，但究竟属何种声腔，尚待进一步查证，杀戏艺人只笼统称之为“老板腔”或“老古板腔”。

杀戏的表演简单粗糙，行当区别以剧中人物的年龄、性别作为标准，尚未形成规范。表现战争的场面，除双方对阵开打做砍、杀动作外，也用“卷白菜心”、“穿花”、“龙摆尾”、走圆场等队形来表现行进和战斗的气势。还有一种被称为马灯戏的表演形式，其特点是演员身着篾编纸裱的马形灯表演，如《三战刘从》，赵匡胤骑红马，赵光义、曾振恩、刘从骑白马进行表演。

杀戏演出一般在广场，夜间照明是靠月亮和纸裱的彩灯。彩灯有三类：一类是手提彩灯，由演出耍剧（花灯）的演员提在手中表演。另一类是牌灯，上绘有动物以及日月等图案，并依形制作，固定在演出场地四角。第三类是马灯，即用纸篾扎裱成马形，其中置灯。这种灯主要用于马灯戏表演。在杀戏流行的地方，因经济条件限制，演员装扮都十分简陋，文官的蟒袍是各色花布缝制的长衫，武士的甲胄是彩绘的白布衣，兵丁、小将、童男的戏服是红布号褂；盔头以及砌末等均是纸篾扎裱加彩绘而成。演员演出时，面部一般都不化妆。

杀戏戏班总揽之人，九甲一带称“提调”，大街、花山一带称“灯主”，他们都是选举产生的，年纪一般不大，约三、四十岁。在戏班内，打击乐伴奏，抬排灯、鼓灯，管服装砌末，编扎彩绘等工作虽不截然分开，专人分管，但也是各个演员各司其职，既有分工，又有合作。

在杀戏流传地，演出前后也有一些习俗。九甲、大街、花山等乡在演出期间都要在土主庙和宗祠供戏神牌位，上书“老郎太子菩萨之神位”，“唐朝得道风火冲天狮马花灯之神位”（冲字倒写）。而演出前后的习俗，如出灯、诵祭文、拜年、开财门、收灯、烧灯等仪式都基本与花灯习俗相同。

1949年后，由于杀戏艺人年龄逐渐老化，没有新生力量接替，加之很少有演出活动，仅九甲乡果吉村于1957、1962年有过演出，其他村落在1982年以前均无活动，致使杀戏趋于消亡。

傣剧 流布于德宏傣族景颇族自治州境内和相邻的保山地区腾冲县荷花区、保山市潞江区、昌宁县柯街区等地。明代中期至清代中期，德宏傣族地区"奘房（小乘教佛寺）里讲述佛经故事的〔喊火令〕（即唱书调）等逐渐与民间的〔巫婆调〕、〔十二马调〕等相融合，并采用了民间"跳柳神"中的一些舞蹈形式，产生了一种新的演唱形式。它最早产生于干崖（今属盈江）一带。曲调是用融合后的新曲调，演唱时在简单的铓、鼓的配合下，用简单的圆场或半圆场的舞蹈，进行简单的说唱性表演，演唱《阿暖夜通》、《比举比玉》等佛经故事和民间传说故事。这种演唱形式，民间称为"转转唱"。干崖当时是由腾越（腾冲）经南甸（梁河）到缅甸八莫（新街）的必经之地。这里来往商旅频繁，是德宏境内重要的商品集散地。据干崖土司署属官刀安禄（1914年出生），梁河县遮岛人文必显（1907年出生）等说，清嘉庆年间，有一个山东的皮影戏班到干崖来演出，演出之余，在当地传授技艺。清道光年间袭职的干崖二十一代土司刀如意，借赴京进贡之机，由京城带回皮影戏戏箱，使凤凰城（今盈江新城）、龙口城（今盈江旧城）、弄璋、芒允等地相继建立了皮影戏班，演出皮影戏。当时演皮影戏，用的是汉语汉调，许多傣族群众都听不懂。针对这种情况，在道光年间，干崖土司署属官刀如安，将皮影戏剧目《封神演义》翻译为傣文，并用"转转唱"中的曲调进行演唱。他自己担任剧中姜子牙一角，其弟刀如经担任周武王，几个本家兄弟担任剧中其他角色。由于他们把皮影表演换成了真人表演，用的又是民族的语言和曲调，演出获得了成功。刀如安的这一变革，使傣剧从"转转唱"过渡到初期的有剧本、唱腔音乐和表演的傣剧演出形式。从此以后，傣剧得到了发展。清同治六年（缅历1229年）干崖丙乌人尚贺，用老傣文写成了傣剧剧本《相勐》。

清光绪四年（1878），承袭干崖第二十三代土司的刀盈廷，根据明王朝进军云南的史实，编写成傣剧剧本《沐英征南》。同时，他还号召地方上的文人、佛爷根据汉文演义、小说、戏剧改编傣剧剧本。从而，产生了《红莲宝》、《王玉莲》、《王昭君》等一批傣剧连台本戏。这些剧本至今还在农村业余傣剧团演出。干崖第二十四代土司刀安仁，对傣剧尤为重视。光绪十四年，刀安仁在司署衙门组织一些人编写傣剧，并组成一个男子傣剧班和一个女子傣剧班。光绪二十八年，同盟会员秦力山从日本经仰光到达干崖宣传革命。在秦力山的启发下，已承袭土司职位的刀安仁决心大力发展民族文化。为此，他组织创作，出现了《朗画帖》、《龙官保》、《朗高罕》、《陶禾生》、《混披盏米》等剧本。刀安仁还将有关傣剧表演方法的论述，用唱词的形式汇编成《喊千桩》一书，以指导傣剧演出实践。刀安仁曾在腾越、永昌（今保山）、大理等地观看过滇剧的演出。他又吸收滇剧的长处。改革傣剧。曾派人到腾越等地学习滇剧打击乐，还邀请滇剧玉林班和福寿班中的罗猴子等人分别向男、女傣剧班传

授技艺。通过借鉴和吸收滇剧行当，道白、表演、脸谱和武场锣鼓经等，来丰富和充实傣剧的舞台艺术。

发展中的盈江傣剧，通过商品交换、宗教集会、艺人传艺和土司之间的联姻等渠道，逐渐传播到其他傣族地区。至清末民初，傣剧已分布在德宏的盈江、陇川、潞西、瑞丽、梁河和怒江沿岸的傣族村寨以及陇川户撒阿昌族居住的山区。傣剧于清同、光年间从盈江传入潞西以后，曾与当地的"十二马"(傣族的一种歌舞)相结合，产生了"迎马"(傣语)，即由演员身戴马形道具演唱戏剧故事的一种表演形式。光绪三十二年，芒市第二十一世土司方正德，调集芒市坝区十二个寨子的傣剧班，到司署戏台演出傣剧。

民国十六年(1927)，干崖土司署刀保固娶芒市土司署方家小姐时，在回门的送亲队伍里，带去了干崖傣剧班。演出了《粉妆楼》、《朗高罕》等剧目。芒市土司署戏班也演出了傣剧《汉光武》等剧目，以示回赠。这次交流演出活动，对于潞西傣剧起到了互相观摩、互相促进的作用。

民国三十年，土司代办方克光、方克胜受昆明京剧演出使用机关布景影响，置了台发电机用于傣剧演出。民国年间，傣剧相当普及，至1949年底，盈江傣剧演出组织已达二百零五个。各地所盖戏台也相当多，南甸(今梁河)司署水晶楼戏台、潞西的芒里戏台等是其中质量较好的。

1953年德宏傣族景颇族自治州成立。在党和人民政府的关怀和扶持下，全州各县陆续演出傣剧。1956年，由州委宣传部组织有关单位和傣剧艺人，座谈了傣剧的改革和发展问题，并在州《团结报》展开讨论。在傣剧座谈会的基础上，1957年，举行了全州文艺会演，傣剧参加了演出。会演期间，明显看出傣剧受汉族戏剧影响较重。为此，地方党委和政府提出傣剧是要借鉴和吸收汉族戏剧的优点和长处，但应保持和发扬自己的民族风格。此后，傣剧出现了新的气象：根据傣族民间故事、传说、叙事诗以及现实题材创作改编的傣剧剧目日益增 多；开始把葫芦丝、象脚鼓、苧琴等民族乐器，运用于傣剧音乐之中；在角色安排上，实行男角男演，女角女扮，男角力求穿上本民族的戏剧服装。1958年，州委又组织人力配合省民间文学调查组和省文化局工作组，对傣剧剧目进行了调查，一些业余傣剧团、队改编整理演出了一批本民族题材的傣剧剧目，还创作演出了一批现代剧目。同年12月，由潞西县北里业余傣剧团和盈江县新城业余傣剧团组成了德宏州傣剧演出队，为在大理召开的西南区民族文化工作会议演出了《岩佐弄》、《千瓣莲花》、《婚期》等傣剧剧目。演出以后，受到与会文化部有关领导的关注和观众的赞扬。

1960年，组建了第一个专业傣剧团——潞西县傣剧团。该团曾为缅甸总理吴努等贵宾演出，受到好评。居住在陇川县章凤区户弄、弄莫等寨的德昂族也于1959年组织了傣剧演出队。1962年1月，以潞西县傣剧团为基本力量，抽调各县骨干，组成德宏州傣剧演出团，赴昆明参加全省民族戏剧观摩演出。所演傣剧《娥并与桑洛》，具有浓郁的民族特色。中

共云南省委第一书记阎红彦看了演出并接见了傣剧演员，给予热情鼓励。1963年根据州人民委员会决定，成立了德宏州民族文化工作团，在团内成立了傣剧队，这是第一个州级傣剧演出组织。傣剧队成立以后，除了继续加工修改原有的傣族题材傣剧剧目以外，还创作改编演出了一批现代剧目。涌现了朗俊美、金星明、项品茂等优秀傣剧演员。

五十年代至六十年代前期，不仅在傣剧创作改编演出上取得了显著成绩，而且出现了一批介绍研究傣剧源流沿革和艺术特色的理论研究和评介文章。最早的一篇是1957年刊登在《戏剧论丛》第三期、署名李黎明的文章《说傣戏》；此外还有1958年登在《云南日报》上的《傣剧受群众欢迎》和1961年登在《边疆文艺》1月号上的《谈德宏地区的傣剧》；收入1963年中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧研究》一书中署名金穗的《略谈傣剧》等。

1966年，州傣剧队全体人员参加"社教"，业务活动停止。1969年，州傣剧队全体人员又参加州直机关学习班，机构随之被撤销。1972年，恢复德宏州建制，重建州歌舞团，在团内成立了一个傣剧小组。这时期，专业和业余傣剧组织主要是移植演出《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》选场一类剧目。

粉碎"四人帮"以后，1976年11月，潞西县召开了全县文化工作会议，会上宣传了党的"百花齐放，百家争鸣"方针，鼓励各民族艺人致力于发展边疆民族文化艺术，并为在十年动乱中受到迫害和打击的傣剧艺人恢复了名誉。与此同时，其它县也抓了落实政策工作。从此，各县业余傣剧演出活动又迅速开展起来。并出现了一些很感人的情景。一些傣剧迷用笋叶来制作戏帽；没有戏衣，他们拿出家中的花布和被面，自己动手缝制。1978年，潞西县举行全县农村文艺会演，演出了傣剧《娥并与桑洛》、《海罕》等剧目，广大的傣族群众，身带饭包，从四面八方赶来观看。

1978年，根据州委决定，在州歌舞团内成立了傣剧队。对演员进行了有计划的基本功训练，排练了一批新剧目。其中，1981年，州歌舞团傣剧队与路西县文工队联合排演了根据花灯剧《孔雀公主》移植的傣剧《朗推罕》；1982年州歌舞团傣剧队又排演了《海罕》，均受到群众的欢迎和好评。同时，全州的业余傣剧团、队得到迅速发展。仅盈江县就发展到一百七十多个，潞西县发展到六十多个，陇川、瑞丽、梁河、畹町等县、市不少村寨也恢复或新建了傣剧演出组织。为了培养专业和业余傣剧人才，省、州、县各级文化主管部门曾多次举办创作、导演、表演、化妆和武术等培训班。其中，由省群众艺术馆和州文化局在芒市举办的傣剧讲习班，参加学习的有专业、业余傣剧工作者共四十人，排练了傣剧《海罕》以及移植剧目《杨门女将》、《一千八》等，并到全州巡回演出，推动了各地的傣剧演出活动。

傣族章哈剧　"章哈"，傣语意为"歌手"，在傣族民间亦称"哈泡"，意为"唱故事"，是广泛流传于西双版纳傣族中的一种曲艺形式，由一演唱者手执扇子，另一人吹筚（傣笛）伴奏，即可在任何时间任何场合演唱。

民国三十四年（1945），日本飞机轰炸西双版纳，激起边疆各族各界人民的极大愤怒，

进而掀起抗日救亡宣传活动，允帕罕（宣慰城）傣族青年刀党祥创作《呀算仰》（汉语为《抓汉奸》），剧中人除汉奸外，均为傣族，讲傣语，女角男扮，唱傣族民歌。戏排成后，曾到嘎西、嘎兰等傣族村寨进行宣传演出。民国三十五年，宣慰小学的汉族教师李忠兴，构思一反映学生及学生家庭生活的剧目，名为《兵迭旺毫甩》（意即《因为米干碗》；毫甩，汉语为米干或卷粉，是一种用大米磨成粉后蒸制的食品），由参加演出的学生译为傣语排练演出。

1954年勐海大佛寺（傣语称"佤龙勐"）二佛爷刀曙明首次依据傣族民间传说故事《沙梯莫跌》（汉语为《富翁与烂土锅》）改编成戏剧剧本，在章哈演唱形式的基础上，组织佛寺内僧侣演出，有近两千名僧民观看，极受欢迎。1956年在边疆工作委员会组织领导下，西双版纳州文工队创作排练了反映现实生活的第一个现代章哈小戏《岩香悔过自新》，在边界沿线山区演出中，起到了很好的效果。1960年根据电影文学剧本《摩雅傣》改编演出了《玉拉罕》，以后又创作了《凤尾竹下》和根据民间传说编演了《米涛井康》及《召温帮》、《曼庄海》、《岩景龙》、《金螃蟹》等一批大中小型剧目，这些剧目的创作演出逐渐加强了章哈剧的表现能力，出现过如《凤尾竹下》等在艺术上较好的剧目。"文化大革命"中移植演出过《龙江颂》、《智取威虎山》等剧的选场。1978年以后，先后创作演出的现代戏较多，有《心满意足》、《米涛章亢的忧虑》、《新谷飘香》、《选姑爷》、《摩雅借宽》等。据统计，在近三十年间，全州半专业与业余剧团共演出过八十余个剧目，其中大戏九个，中型剧四个，小戏五十六个，移植剧目六个。这些剧目中除少数为改编民间传说、移植汉族戏曲剧目外，大部分都是反映现实生活题材的剧目。有的参加过全州的或思茅地区文艺调演，有的参加过全省现代戏汇演。曾获得奖励与好评。

1960年至1964年勐海县的勐遮、勐混，景洪县的勐罕、勐龙，勐腊县的勐棒、勐涌等县区的文工团、队都兼演章哈剧，总计半专业及业余组织有八十余个。但全州还没有一个专业性的章哈剧团。

在近三十年的发展过程中，章哈剧已由原来演出《沙梯莫跌》时的"三堵篱笆墙，一块土广场"，不分剧中人物身份都穿着黄袈裟的演出形式，发展到运用灯光、布景，按人物的需要设计服装，大大增强了艺术表现能力。

在由章哈向章哈剧发展的初期阶段，即1956年演出《岩香悔过自新》等剧时，多在广场演出，尚未树立舞台的整体性观念，主要按剧中人物身份性格，用较为接近自然生活的方式表演。1960年创作排演《玉拉罕》、《凤尾竹下》等剧，较有意识地学习继承以孔雀舞为主的舞蹈艺术传统，创造性地运用于表演之中，经过多年的艺术实践，已初步形成了具有西双版纳歌舞性较强的章哈剧表演艺术特征。

章哈剧发展初期，较多地运用章哈三大唱调。在后来的发展中，由于剧目题材的扩大及内容的丰富，原有的唱调已不能适应戏剧情节及人物思想感情变化的需要，因而大量运用傣族"哈赛乎"一类民族情歌乃至儿歌。同时，一些演出单位有了较为正规的混合乐队伴

奏。章哈剧的唱词、念白都用傣语，易为傣族人民接受。章哈剧诞生、发展了，但作为有长期艺术传统的章哈仍以一个独立的曲艺品种存在，有的章哈剧演员同时也是章哈演员。

云南壮剧　含富宁土戏、广南沙戏、文山乐西土戏，均系他称；壮族人民对以上分支分别自称为“祥布衣”、“祥雅依”、“戏布傣”。

云南壮剧的萌芽形态，可以从清乾隆十二年(1747)丁卯科举人、广南人陈龙章的一首诗中得知一些线索：“也知三五灯光好，拍手跳鸡击鼓腔，装就村俗百般相，沿街酬唱一双双。”(《广南府志·艺文志》)诗中所描绘的正月十五元宵节一般壮族艺人扮着各种角色沿街演唱的情景，正是一种社火性质的艺术活动。

云南壮剧腔调最早形成的一支是富宁土戏四大腔调中的“哎咿呀”。它源于富宁山歌，最初用来说唱故事，后逐渐从坐唱发展为有表情动作的代言体戏剧。从富宁收集到的大量以“哎咿呀”演唱的剧本中有一本标明为“丰七年”的《尉迟恭》，如果“丰七年”即“咸丰七年”(1857)，表明富宁土戏在十九世纪中叶以前即已形成。之后富宁土戏在清光绪年间根据壮族山歌〔刷乃糯〕发展了“哎的呶”腔调；在民国五年(1916)引进广西北路壮剧〔正调〕发展了“乖嗨咧”腔调；在民国八年引进广西彩调发展了“咿嗬嗨”腔调，至此，富宁土戏四大腔调形成。

广南沙戏分北路和东路。北路沙戏流传的底圩、洛里、阿科等地靠近广西的西林，清代同、光年间，广西北路壮剧的〔正调〕传入，结合壮族支系沙人的音乐舞蹈及民俗等活动，逐渐发展成为北路沙戏。东路沙戏流传的八宝等地靠近富宁，主要受富宁土戏的影响，也是清同、光年间，富宁土戏的“哎嗨呀”、“哎的呶”、“咿嗬嗨”、“乖嗨咧”(同〔正调〕)与广南本地的民族歌舞结合，形成了东路沙戏。沙戏发现最早的剧本是阿科区春卡班抄于光绪二年(1876)的《三官堂》，说明沙戏有百年以上的历史。

文山乐西土戏流行的文山德厚区，在清末以前属阿迷州(今红河州开远县)。历史上乐西曾是一个比较热闹的集市，有一条街曾被称为“四川街”(到 1949 年后集市贸易才逐渐转到附近的德厚街)。因此这里不仅流行许多壮族支系土人的山歌小调，还流行丰富的洞经音乐；乐西土戏的唱腔正是吸收这两部分音乐发展而成。土戏的产生，据第四代点戏师何炳祥(1920 年生)说，是乐西一个有才学的人(当为第一代点戏师)到外地看到汉族演戏受到启发，回来后找了一些汉族演义小说唱本改编成剧本，用本民族的语言曲调演唱而逐渐形成，距今约有一百年左右的历史。

云南壮剧在形成过程中和形成以后，均受广戏、滇剧、彩调等汉族剧种的影响，经过演变，逐步具有了自己的艺术特色。壮剧剧目约在一千出以上，并有大量剧本保存下来。剧目大体分为四类：一是取材于本民族的历史传说故事的，如《弄陇》、《弄娅汪》等，这类剧目占的比重较小；二是取材于汉族历史演义小说的连台本戏和大本戏，如《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《五虎平西》、《五虎平南》等；三是取材于汉族民间唱本的大本戏，如《柳荫记》、

《八仙图》、《双贵图》、《香山记》等;四是民间生活小戏,如《错配鸳鸯》、《双采莲》、《花鼓入城》等。取材于汉族题材的剧目,经过壮族艺人不断演出。,均已不同程度地壮化。壮剧使用三种语言:壮话、白话(广东粤语)、当地汉话。不同分支及同一分支中的不同腔系,使用的情况又各有不同。云南壮剧在艺术上可分三大类:第一类音乐接近板腔体,表演程式接近京剧、粤剧、滇剧等大戏剧种,这以广南沙戏和富宁土戏中的“哎咿呀”、“哎的呶”、“乖嗨咧”三种腔调为代表;第二类音乐为联曲体,表演上载歌载舞,类似广西彩调、云南花灯那样的民间小戏,这以富宁土戏中的“咿嗬嗨”腔调为代表;第三类音乐为联曲体,处理手法上带板腔味,表演上基本是生活动作加不太规范的程式,这以文山乐西土戏为代表。音乐上各个分支及同一分支中的不同腔系,以一、二支曲调为主发展出几支不同行当或类型角色的曲调,属于联曲体的“咿嗬嗨”腔调的曲调则更多,号称七十二调。富宁土戏的乐器有土锣、土鼓、铓、土二胡、土三弦、笛子、唢呐等;广南沙戏的乐器有脆鼓、铓、大锣、大小钹、大号、二胡、三弦、月琴等。壮剧的行当,划分为生、旦、净、丑四大行,下面细分若干小行。如富宁土戏的生,分小生、武生、小武、老生;旦分花旦、武旦、正旦(青衣)、婆旦、(老旦)、摇旦(彩旦)等。广南沙戏分五班:小生班(包括小生和龙套等);老生班(包括正生和末脚);武打班(包括武生和净脚);旦脚班(包括青衣、花旦、武旦);丑脚班。各种行当的唱、做、念、打、舞都各有一套不大规范的程式。沙戏舞蹈性较强,任何角色上场,都是边说边做,边唱边舞。富宁土戏流行着“文不离扇”、“武不离刀”的口诀,扇舞有团扇、甩扇、抖扇等二十多套,武打有锏对长枪、钢鞭对长枪、双刀杀棍、空拳夺单刀等十大套子。

1949 年后,云南壮剧三个分支的发展不太平衡,发展最快的一支是富宁土戏,业余班社一度发展到一百三十多个。1956 年全县召开了皈朝、者桑、百油、洞波、芭莱、剥隘等区业余土戏老艺人参加的座谈会,初步挖掘了一些传统剧目,之后各地业余剧团又创作了一批现代剧目,并培养了一批业余演员。1957 年,省及专区文化主管部门拨出了一笔专款帮助土戏发展,作出了一些改革的初步尝试。广南沙戏各业余戏班在 1949 年后改编、移植了一批传统戏和现代戏,每逢年节都有演出。文山乐西土戏 1953 年首次到县城演出,其剧目《梁山伯与祝英台》获二等奖。

1958 年 3 月,庆祝文山壮族苗族自治州成立,富宁土戏和广南沙戏第一次会合。富宁组织了皈朝、那旦、者桑三个阵容较为整齐的业余土戏班参加演出,剧目为土戏传统剧目《大闹三门街》等。广南组织了洛里的沙戏班参加演出,剧目为沙戏传统剧目《金纱帕》等。为筹备参加西南区民族文化工作会议,富宁于 1958 年 10 月举行了全县农村业余会演和农村俱乐部会议。会演中产生了经过加工整理的传统剧目《侬智高》和现代戏《评红旗》,参加了同年 12 月在大理举办的西南区民族文化工作会议民族戏观摩演出,受到了与会代表的注意。1959 年 2 月举行的文山州民族民间戏曲会演,是壮剧几个分支的第二次会合,这次不但有富宁土戏、广南沙戏,而且还有乐西土戏,它演出了《陈世美不认前妻》。这次会演

给富宁土戏《大闹金岗山》以较高的评介。

1959年11月以演土戏为主的富宁县文工团成立。这是历史上第一个专业壮剧团，它不但吸收了卢仲安等一批土戏青年艺人参加，还吸收了侬大益、陈忠义等土戏老艺人及汤绍良等新音乐工作者参加。1960年1月，富宁县文工团经过充实调整，改名为“富宁县壮剧团”。在成立后两年多的时间里，演出了《侬智高》、《大闹金岗山》、《一幅壮锦》、《刘三姐》、《红河烽火》、《穷山巨变》、《卢仲安》等剧目。1961年底富宁县壮剧团又改成文山壮族苗族自治州壮剧团，省文化局派出了艺术小组到剧团进行辅导。他们在根据壮族民间传说故事创作的《螺蛳姑娘》、《换酒牛》两个剧目中，不仅广泛吸收富宁土戏四个腔调的传统艺术，而且还大量吸收壮族的音乐舞蹈。这两个戏参加1962年1月全省(首届)民族戏剧观摩演出大会，受到了观众和专家的好评。《螺蛳姑娘》在《边疆文艺》和《剧本》月刊登载后，为全国一些地方戏所移植、推广。富宁土戏、广南沙戏及乐西土戏的广大业余剧团在这次全省民族戏剧观摩演出的推动下，也出现了勃勃生机。如1963年，广南县举办文艺汇演，底圩演出的现代沙戏《忆苦思甜》和传统沙戏《木兰从军》双双获奖。

在十年浩劫中，州壮剧团被撤销，演员有的被批斗，有的被遣散回家，只保留了一个“毛泽东思想文艺宣传队”。在农村中，各壮剧分支的班社被解散，剧目遭禁演。不管是专业剧团和业余班社的剧本资料及服装道具等，都被毁坏。直到“四人帮”被粉碎后，各业余班社才纷纷恢复了活动。

1979年8月州壮剧团恢复。三个县的壮剧分支又新发展了一批业余组织，演出极其活跃。在1979年举行的全州专业文艺会演和1980年1月举行的全州业余文艺会演等活动中，壮剧均有剧目参加。1982年编印的《文山州戏剧选》第一集，收入了两个壮剧剧目。由剧协云南分会、省戏研室、云南人民出版社联合编辑出版的《云南戏剧剧目选·传统剧及新编传说故事剧集》再次收进了壮剧《螺蛳姑娘》。根据传说故事创作的小壮剧《野鸭湖》，于1982年12月首次与观从见面。

白剧　含吹吹腔剧和大本曲剧。白剧流布地区在大理白族自治州境内以及大理州与丽江地区交界的部分地区。

大理地区曾是南诏国和大理国的政治、经济、文化中心，也是白族的主要聚居地，有着深厚的民族文化传统。唐代曾有《南诏奉圣乐》晋京。明清以后，又盛行“绕山林”、“打秧官”、“田家乐”等载歌载舞的民俗活动。吹吹腔是白剧中历史最早的戏曲形态，流布的地区主要在大理州的云龙、洱源、鹤庆县以及大理、剑川两县的部分地区。吹吹腔的源流目前尚无可靠资料佐证，今人对其有如下见地：(1)吹吹腔源于明初的弋阳腔，其传入与明初大批移民入滇有关。(2)吹吹腔是弋阳腔流到了陕西、西北后变成的，由明末清初入滇的大西军带入。(3)吹吹腔是一种多源性的声腔，有高腔之源、花灯之源、罗罗腔之源，也有民歌之源。(4)吹吹腔的源头为安徽、湖广等地的吹腔、罗罗腔，由大西军于明末清初带到云南，同

本地民俗和文化艺术相结合，并吸收其它剧种的一些因素而形成。查有关白族戏曲活动史料，清雍正十三年(1735)所修《赵州志》(赵州即今大理凤仪)中记有：“民家曲，以民家语为之，声调不一，音韵悠然动人，亦有演出戏剧者，或杂以汉语，调之汉僰楚江秋。”民家，即白族在历史上的另一称谓。依此而知，雍正时，即有白族演唱戏曲。乾隆时期，未见关于吹吹腔活动的资料，只有吹吹腔艺人传说，当时洱源县凤羽乡的兰林有吹吹腔艺人杨永桐，七十二岁时在下关演《双猴挂印》，能够翻上横梁。《洱源县志》记载了道光六年(1826)进士赵辉壁撰写《施孝子传》一文，文中说：“邑有施姓者，乾隆时人，……其父八十余，有足疾，喜观剧，每邑有戏场，孝子必负其父往观之。”此文只说明，洱源城镇乾隆时戏曲演出较普遍，但没有说明演的什么剧种。根据云龙县长辛区箐干坪村的四代吹吹腔戏班长承袭名单可知，箐干坪村第一代吹吹腔戏班的活动是在道光年间，当时箐干坪村的李贵文(任大理府司业)，与云龙州把总赵育才联名上书府台，请求让箐干坪演唱吹吹腔剧。获准后，即从洱源请来戏师傅和唢呐艺人教戏。李贵文卸职后，被推为箐干坪第一任戏班长。道光十五年邓川人张相侯，也曾从邓川请吹吹腔戏班到云龙县大达村演出。上述资料说明道光年间吹吹腔剧已流传于洱源、邓川、云龙等地。据现收集到的吹吹腔手抄本上注明的年代看，有光绪年间的手抄本，而大理地区农村和山区的戏台，也大多修建于光绪年间，如大理的周城戏台，洱源的包大邑戏台、铁甲营戏台，剑川的财神殿戏台，云龙的箐干坪戏台等。这一时期有名可查的吹吹腔戏班有剑川县象图的李汉文班，云龙县汤邓的李生香班、下坞的李开文班、箐干坪的李朝彦班，大达的张述明班等。光绪时期，吹吹腔剧已在大理地区普及。

根据这些资料，吹吹腔可能是在民间演唱民家曲及唢呐演奏活动的基础上，溶合外来声腔、剧种演变而成，萌生于雍、乾时期，成熟于道、咸、同时期。

吹吹腔在白族地区流传，主要靠业余班社的活动。在云龙、鹤庆、洱源地区，不仅白族演唱吹吹腔，也有彝族唱吹吹腔。除娱人性质的演出活动外，一般与农村或山区的民间风俗活动有密切联系。在田家乐、打秧官、春王正月、闹棚、贺灵、迎本主等农事或婚丧祭祀民俗活动中，都要演唱吹吹腔。在大理流行的“打秧官”的民俗里，扮演秧官、差头等角色的人，在田间以演唱吹吹腔的方式专门处罚和审问田间的闲人懒汉。在洱源，反映渔樵耕读的“田家乐”也演唱吹吹腔，其中扮演秧官的角色作清代官员装扮。吹吹腔的活动还与宗教活动有联系，在一些白族地区，吹吹腔剧《蓝季子会大哥》中的蓝季子等人物被民间奉为本主。

吹吹腔的传统剧目有二百余出，其中以三国戏最多，约三十余出，次为隋唐戏二十余出，其它还有列国戏、两汉戏、杨家将戏、薛家将戏、岳家将戏、五代戏、前后水浒戏、封神戏、西游戏等，以及一些单本、单折戏，亦有少数本地故事题材的剧目。吹吹腔的这些剧目，大多为花部兴起以后各剧种通大路的剧目。这些剧目有的在唱词上采用白族“三七一五”的“山花体”格式，在念白上有的为汉、白语夹杂，还有一些用汉语白音。在表演形式上，吹

吹腔已有生、旦、净、丑之分，各行当有较为固定的表演程式。吹吹腔表演时，步法与唢呐旋律一般是相适应的，具有舞蹈性。武戏开打动作缓慢、简单、机械，刀枪剑戟互不接触。在演出中戏师傅从台词乃至动作都作提示，演员因而形成“前三步、后三步，转个圈圈就起坐”的表演形式，吹吹腔的主要伴奏乐器是唢呐，唱时无伴奏，唢呐仅用于间奏，而且间奏音乐远比唱腔音乐的旋律性更强。

清末民初，滇剧流入滇西。此后，一些吹吹腔老艺人学演滇剧。有时滇剧和吹吹腔也同台演出。这样，吹吹腔艺人将滇剧的剧目表演、音乐融入了吹吹腔中。在鹤庆洱源一带，唱腔中吸收了板腔的手法，表演上也逐步突破了统一于唢呐节奏的限制，引入了一些滇剧曲牌和打头及抓锣鼓点的节奏，还吸收了一些戏曲表演的特技以及民间的杂耍、武功、拳术等。而在云龙、漾濞一些僻远的山区，因未受滇剧影响，仍保持着吹吹腔古老的原貌。1949年前，吹吹腔的传播仅限于洱源、鹤庆、云龙、剑川以及大理州与丽江交界的边远山区。

二十世纪六十年代，吹吹腔与大本曲合流，形成了云南较有影响的少数民族剧种——白剧。大本曲原是白族的曲艺艺术，1954年大理县大本曲艺人杨显臣、大理县文化馆干部马泽斌合作编写剧本《入社前后》，用大本曲演唱，并称之为大本曲剧。1956年，大理白族自治州建立，吹吹腔剧《杜朝选》和大本曲剧《上关花》向建州庆典献礼，受到各族人民欢迎和领导的重视。到1958年，西南区民族文化工作会议在大理召开，大理市业余文工团、大理州歌舞团、鹤庆县滇剧团以及云龙、大理周城等地的专业和业余文艺团体均以吹吹腔或大本曲剧的形式演出了一些剧目，为省内外民族文化工作者及省州领导所重视。1962年1月，云南省民族戏剧观摩演出大会在昆明举行，吹吹腔剧和大本曲剧的剧目均以白剧称谓参加了演出。会后，大理州正式成立了白剧团。从此时至1966年“文化大革命”前夕，是白剧发展的重要时期。专业白剧团成立，设置、健全了导演体制，有了固定的文学、音乐、舞美创作人员，并采取“请进来，送出去”的方法培训演员。在此基础上，白剧团认真挖掘、抢救和继承传统，并对吹吹腔、大本曲艺术作了一些革新的尝试，努力完善白剧艺术。这期间，白剧改编了《柳荫记》、移植了《李双双》等几十个剧目，创作了以大本曲音乐为主的《红色三弦》。《红》剧参加了1964年云南省现代戏观摩演出大会，1965年西南区话剧地方戏观摩演出大会，1966年春被带到北京演出。

“文化大革命”中，白剧专业、业余演出活动均遭禁止，专业剧团被撤销，人员下放。1970年以后，在普及“样板戏”的形势下，大理州以“毛泽东思想文艺宣传队”的名义恢复了白剧的演出，移植了样板戏《红灯记》，又创作了以大本曲音乐为基础，适当吸收吹吹腔音乐、白族民歌的白剧《苍山红梅》，并被调进北京演出。同时期，洱源、大理喜洲等地恢复了专业和业余的白剧演出活动。1978年，大理州白剧团重新组建，之后，恢复排演了《红色三弦》、《江姐》等剧目，创作演出了白剧《望夫云》，并应邀赴京演出，该剧获全国戏曲、话

剧、歌剧优秀剧本奖及云南省少数民族文学创作奖。专业白剧团的演出，在表演上较多地向滇剧等戏曲剧种借鉴，并糅进白族民间歌舞的一些表演形式，形成了比较贴近白族现实生活而又有戏曲表演程式的风格。在音乐上，大本曲和吹吹腔基本上是分开使用，但在少数剧目中也尝试了混用，并杂以民间音乐。在剧目上，自"文化大革命"之后，专业白剧团基本以创作新剧目为主，没有上演传统剧目。除《望夫云》这一影响较大的剧目外，洱源、云龙、鹤庆等县的文工队，创作演出了《审公公》、《旅社之夜》、《鸡鸣茶香》等剧目，并先后在省、州获奖。现在，除包含吹吹腔与大本曲两种声腔的白剧外，在吹吹腔和大本曲剧流传的地区，农民的业余演出仍以吹吹腔或大本曲剧的形式活动，经久不衰，保留了原有声腔和表演的风貌，与专业白剧团的演出风格有所区别。在白剧中，吹吹腔与大本曲是声腔，在业余活动中吹吹腔又是剧种，大本曲既是剧种又是曲种。

彝剧　正式定名于 1958 年。流布在楚雄彝族自治州的楚雄、南华、姚安、大姚、永仁、禄劝、武定、禄丰、牟定、双柏等县。

楚雄彝族自治州有彝族五十二万五千余人，是云南省彝族主要聚居地之一。彝族人民有丰富多采的传统文化。据 1949 年后民间文学普查，彝族有创世史诗《梅葛》、《查姆》，叙事诗《儿月》等宝贵的民间文学财富。清嘉庆桂馥《踏歌行》记有"倮倮夷歌作夷舞"之句，其《滇记续笔·踏歌》也记载："夷俗，男女相会，一人吹笛，一人吹芦笙，数十人环绕踏地而歌，谓之踏歌。"可知在清代，彝族民间歌舞活动就已成俗，彝族民间尚有一些宗教礼仪活动，在这些活动中，毕摩（巫师）对叙事诗的演诵，与彝族戏剧的产生有密切的联系。据 1958 年云南民间文学调查组文学组记录。在乾隆年间，今双柏县安龙堡地区曾流传《儿月》（即《阿佐分家》）的叙事长诗，底土的"毕摩"（又称"贝玛"）李多二，运用吟诵《贝玛经》的唱调，夜间在灵柩前演唱这一故事。到清末，这种演唱形式发展为二人互相问答的演唱形式，并间或作带上刀、叉等道具的表演。这种表演最初仅限于守灵时演唱，后来走出堂屋和本村本寨，逢年节或闲暇时演唱。彝族的另一些民俗活动，也有一些简单的表演形式，如姚安县马游乡彝族迎嫁时，必唱史诗《梅葛》中"怀亲"一节，除照例举行主（男方）客（女方）对答式的演唱外，还有一段教新娘做农活的表演。当地人称为"装哑巴"。在一些彝汉杂居的村寨中，汉族花灯班社在 1949 年前保留了一些反映汉、彝人民和生活，使用彝族舞蹈和传统民歌曲调演唱的剧目。其中突出的是《大王操兵》一剧，它采用彝族的音乐舞蹈甚至彝语的说白进行表演，表现彝族祭土主的活动。这类剧目有人称为彝剧，也有人称之为彝族花灯。

现已知道楚雄彝族中最早的戏剧演出活动，是民国三十六年（1947）永仁县直苴乡的民办教师罗守仁、李凤章，为嘲讽现实，召集彝族青年用彝语、彝歌、彝舞演出他们编写的《委员下乡》、《光棍县官》等剧目。但由于这些活动是反对当时政府的，加上民族歧视等原因，这一活动未能普及开来。

1949年后，彝族人民的政治、经济、文化生活得到人民政府的关心和支持，1952年人民政府派出医疗队到永仁地区进行防病治病，当地彝族业余文艺爱好者配合医疗队进行宣传，编演了演唱节目《赶快医治好》。此后，一些彝族村寨也出现了用传统歌舞填新词演唱的宣传时事政策的节目。1956年合作化运动时，彝族村寨普遍建立了农村俱乐部。大姚县昙华区麻杆房民办教师杨森，原为永仁直苴人，他亲自看过当年罗守仁、李凤章编演的《委员下乡》等，印象颇深。于是同俱乐部的一批骨干，仿效罗、李两个教师的做法，创作演出了初具戏剧特征的《狼来了》、《牧羊在林中》、《半夜羊叫》、《两个犁手》、《谁是医生》等剧目。当时，昙华山彝族称这种演出形式为彝族戏。

1958年4月，在楚雄州建州庆典大会上，大姚县昙华山麻杆房俱乐部业余剧团演出了经过修改，具有戏剧特征的剧目《半夜羊叫》。同年12月，文化部在大理召开西南区民族文化工作会议，大姚县红旗人民公社业余剧团到会演出了《半夜羊叫》等剧目，受到与会代表和文化部副部长夏衍的肯定，至此彝族戏被确认为新兴的少数民族剧种——彝剧。

彝剧诞生后，不久便被舆论界介绍到省内外。1962年1月云南省举行民族戏剧观摩演出大会，楚雄州彝剧代表团加工演出了四场彝剧《半夜羊叫》，创作演出了三场彝剧《曼嫫与玛若》。会后，剧团又到省内宜良、路南、曲靖、宣威等地巡回演出。1963年，中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧选》、云南人民出版社出版的《云南兄弟民族戏剧的花朵》，分别将以上两剧目收编入集。这一阶段的彝剧主要以业余方式活动，因此它在剧目创作和表演艺术等方面，难以积累和提高。由于这些原因，彝剧自1962年全省民族戏剧观摩演出之后至“文化大革命”前，发展缓慢，活动范围仅限于大姚县华山区。

1966年6月，“文化大革命”开始，彝剧艺人遭受迫害，业余彝剧团亦被解散，彝剧活动停止。

“文化大革命”结束后，特别是1978年党的十一届三中全会以后，彝剧的发展得到各有关部门的重视，彝剧业余演出活动由原来的一个县发展到全州各县，有七个县的专业文工队纷纷创作演出彝剧。1980年12月，楚雄州举行全州农民业余文艺会演，大姚、永仁两县演出了《山林青青》、《核桃树下》等彝剧剧目，率先使用了汉语彝音（用彝语音调讲汉语），打破了以彝语为舞台语言的局限，扩大了观众面和交流面，使彝剧演出影响扩大到邻近地州县和省城。1982年9月，彝剧《歌场两亲家》、《查德恩答》被选拔参加云南省戏曲现代戏调演。

彝剧的剧本文学，以彝文典籍《指路经》、创世史诗《梅葛》、《查姆》及叙事诗《赛玻莫》等诗中的五言体作为其唱词格式，同时也有的作者采用一些散文体、七言体、十言体，并多采用彝族擅长的比兴手法来润饰剧本。音乐上，以各县彝族所属各支系的民歌为素材进行配曲或创作，如〔梅葛调〕、〔过山调〕、〔玛嫫若调〕、〔嫁调〕、〔阿噻调〕、〔左脚调〕等。同时，也将民间曲调改编为器乐曲作为剧中幕间、间奏等伴奏音乐。表演上，广泛吸收借鉴其他地

方剧种的表演技巧，并结合彝族的生活动作，从彝族舞蹈的各种跌脚步法，衍化出欢快步、愁烦步、迎客步、送客步、摧马走场、劳作登山、跌脚步……等。剧目上，大多创作反映彝族现代生活的现代戏，也有少数根据彝族民间传说或叙事诗改编的故事剧。这一阶段，由于专业文工队积极编演彝剧，出现了一批较有成就的彝剧编导、演员及剧目。

佤族清戏　运用汉语演唱，着汉族服饰表现汉族故事，其声腔属高腔系统。仅流传于腾冲县佤族聚居的甘蔗寨等少数村寨。一般称为"佤族清戏"。

清戏与湖北清戏是否有渊源关系，还没有确凿的资料证实。历史上，甘蔗寨曾是腾冲通往缅甸的商业要道上一个较大的站口，明嘉靖以后甘蔗寨因生产宝石而得到开发，清康熙以后，经过甘蔗寨南来北往的绅商及流散军士已有不少在甘蔗寨逗留或定居，现甘蔗寨一百零三户人家中，外来汉、回族约占三分之一。甘蔗寨佤族接受汉族文化影响的程度很深，寨中佤族大多使用汉族李、王、杨、沈等姓氏，并曾办过汉文私塾和学校。

云南回民起义(1856——1874)前后，边疆战乱动荡，未见清戏资料留存。战事平息之后，甘蔗寨佤族头人李如楷(1849——1930)亲自主持清戏演出活动，并在清戏中担任角色。在李如楷当政期间，清戏活动十分活跃，甘蔗寨的教书先生，也参与抄写剧本和学戏教戏活动。清戏与其他村寨的交流也相当频繁。不仅到和顺等地演出过，而且与清水区蔺家寨的灯班结成"灯亲家"。汪家、芒垒等佤族村寨也曾派人到甘蔗寨学习演出清戏的《安安送米》、《文龙辞妻》、《和尚化斋》等折子戏。

民国三十二年(1943)日本侵略军占领腾冲后，清戏中断活动。直到1949年后，政府有关部门组织过专人对社会文化艺术进行调查统计，清戏才发掘出来。1958年至1964年间，甘蔗寨曾组织几次清戏演出，但这些演出一般以演滇剧为主兼演清戏。演出又多由滇剧艺人辅导，吸收和借鉴了一些滇剧的表演和伴奏方法。服装是在原来用白土布彩绘服装基础上增加了少量绸、缎绣装。这一时期，清戏先后整理了《三孝记》、《白鹤传》、《文龙辞妻》三个传统剧目。

"文化大革命"开始后，清戏活动被迫停止，党的十一届三中全会以后，少数民族传统文化艺术得到较大的恢复和发展，清戏又以业余活动方式开展起来。

清戏的传统剧目，现在只知道上述三个大本头剧目。清戏脚色行当只分生、旦、丑，台词、念白、表演与汉族戏曲相同。演出习俗已基本与当地花灯习俗相同，并往往和花灯一起演出。清戏音乐，系弋阳腔后裔，并一直保持着帮腔、滚唱、打击乐伴奏的特征。使用的曲牌有"九腔十三板"之说，目前尚能演唱的有〔大汉腔〕、〔四平腔〕、〔驻云飞〕、〔清江引〕、〔哭相思〕、〔浪淘沙〕、〔步步娇〕等。常用的锣鼓经有〔长锤〕、〔四击头〕、〔三锤〕等，均与滇剧锣鼓较为近似。为使这一剧种真相大白和健康发展，省、地、县各有关部门正积极对其进行扶持与调查了解。

苗剧　清嘉庆年间就有苗族演戏的记载，但现在的苗剧，形成于本世纪五十年代，

流布于云南安宁、鲁甸、禄丰三个县的苗族聚居区。

苗族是一个能歌善舞的民族,民间流传着许多优美、动人的故事。苗族还有自己的音乐舞蹈,如〔酒歌〕、〔苦歌〕、〔情歌〕以及芦笙舞、撒麻舞等等。还有一种称为“故事歌”的说唱形式,表演时演员要体现喜怒哀乐等不同的情绪,有时加上舞蹈表演,表现战争场面时还有武打动作。

1958年春,安宁县苗族干部朱明科将苗族民间叙事诗《诺排与启彩娥奏》改编为剧本。1958年昭通鲁甸县水磨区王国光、王建珍等苗族青年创作了苗剧《早赞与半赶》,并于1959年2月参加昭通专区民族民间文艺会演。1958年初,禄丰县仁兴区大阱乡的苗族群众演出了由原文化馆工作人员、民间滇剧、花灯艺人杨嘉珍与当地苗族教师王德光等人就地取材编写的用苗语和苗族曲调演唱的小戏《半夜积肥》,受到苗族群众欢迎,并引起县文教科、县委宣传部的关注。在县、区领导的关心支持下,大阱乡1958年7月成立了业余苗剧团,先后演出了《山区烈火》、《协作之花》等苗剧,并由杨嘉珍、王德光合作,根据苗族民间故事《红昭与绕恩那》改编成大型苗剧《红昭》。1959年2月楚雄彝族自治州庆祝国庆十周年时,《红昭》一剧参加了献礼演出并受到奖励。1959年2月安宁县密马龙苗族业余宣传队排演了朱明科创作的苗剧《马童郎与刘九妹》,并参加了昆明市群众业余会演,获创作及演出奖。这次演出也引起了昆明戏剧界的关注,《小戏报》曾撰文赞誉。会演结束后,经县文化主管部门批准,安宁县文工团内设苗剧队,吸收十一个业余演员入队,从事专业苗剧创作和演出。1960年安宁县文工团苗剧队撤销。

1960年以后,禄丰大阱乡业余苗剧团仍较活跃。1960年4月,剧团赴楚雄参加州文艺会演,演出了《两朵山茶花》(原名《红昭》,经较大修改后改名)。1962年楚雄召开第二届人民代表大会,会议又邀请业余苗剧团为会议演出。之后,剧团创作了《列家与俄忍尼帮》、《换亲》、《退粮》等剧目,并利用农闲时间到本县各苗族聚居区巡回演出。1964年因农村开展“社教”、“四清”等运动,大阱乡苗剧活动停滞下来。

“文化大革命”中,全省苗剧停止活动。党的十一届三中全会以后,苗剧活动又逐步恢复。1982年,朱明科与朝学智合写了反映安宁苗族迁徙史的苗剧《地阿娜》;同年,鲁甸县水磨区宣传队编排了《苦难的苗家》一剧参加县农民业余调演;在楚雄州的禄丰县、禄劝县的文工队以及一些业余文艺组织,也陆续创作演出一些小型苗剧及苗族舞剧,苗剧仍在本民族群众中受到欢迎。

苗剧的对白与唱词采用本民族语言,有时剧情需要也讲汉语。所唱曲调都是本民族的民间歌曲,常用的有〔古歌调〕、〔山歌调〕、〔笛子调〕、〔木叶调〕、〔口弦调〕、〔响篾调〕等。伴奏乐器以笛子、口弦、木叶、月琴、芦笙为主,有时也加进二胡,三弦等乐器,伴奏方式是跟腔伴奏。苗剧的表演比较生活化,偶尔也借鉴一些汉族戏曲动作,表演朴实自然,体现了苗族人民粗犷、勤劳、善良,能歌善舞的民族性格。

关索戏　流传于云南省澄江县阳宗区小屯村。小屯，原名先锋营，传说诸葛亮南征时，派关索为先锋，在小屯驻过兵，所以称为先锋营。

关于关索戏的源流和形成，诸家说法不一。关索戏老艺人龚向庚(1909年生)说，清顺治年间，阳宗瘟疫流行，灾害严重，村中李成龙、龚兆龙二人，受村民委托，到路南县请来张、李二位师傅到小屯教唱关索戏，从此流传下来。小屯重修灵峰寺石碑文中，记载该寺建于康熙二十七年(1688)，道光七年(1827)重修，碑文中有李成龙、龚兆龙之名，但不是顺治年间人；也没有记载到路南请人教关索戏的事。灵峰寺是关索戏进行排练，举行演出仪式，存放关索戏面具、服装、道具的地点。据平步青《霞外捃屑》卷九记载，清代江浙吴语地区的湖州府武康县，就曾演出过关索故事戏。如今，安徽省岳西一带流行的傩戏亦演关索的故事；湖北恩施地区农村，也有演关索的傩戏剧目。据此，有学者认为关索戏是源于江浙吴语地区的傩戏，后经江西、安徽、湖北等省至贵州传入云南，于清道光以后流传到澄江小屯。由于小屯是关索征服之地，"土人德之"，故专称"关索戏"。又据《东京赋》李善的注文所记："汉旧仪：昔颛顼氏有三子，死而为疫鬼，……于是以岁十二月使方相氏蒙虎皮，黄金四目，玄衣丹裳，执戈持盾，帅百隶及童子而时傩，以索室中而殴疫鬼也。"故有人认为关索是颛顼的转音，关索戏的一个重要特色是所有假面人均是手执武器的武将，这是汉代大傩的"方相执盾扬戈"的遗风。联系小屯是古代驻兵之所，关索戏是军队带入云南的，时间在元代或明洪武十四年(1381)左右。还有人认为：关索戏在澄江小屯能流传，是因关索在这一地区享有极其崇高的威望，人们多设关索庙以祀；加之这一地区在清道光年间自然灾害流行，人们便进庙烧香敬神，唱戏驱疫逐鬼，而所唱剧目比较单一，又与关索有联系，故将所唱之戏称为"关索戏"。所以关索戏之名是某一傩戏流入云南后才定名的，时间即是道光年间。与小屯相距八公里的宜良县草甸，曾是彝族聚居区，当地有祭祀土主演戏的风俗，在此地发现的《土主庙戏台碑记》中有"见寄之歌唱，妆以傀儡"之句，因此又有人认为碑记与关索戏有关；关索戏供奉药王，"药王"系"罗王"，彝族称"虎"为"罗"，是对虎图腾的崇拜，故而关索戏即虎戏，属于彝族戏剧。

关索戏在每年的春节期间演出，三年演出一次，演出的主要目的是为了驱鬼逐疫，保佑人畜平安。中华人民共和国成立后，它的演出习俗有所改变。1950年玉溪地区举行全区文艺会演，关索戏以《三战吕布》一剧参加。会演结束后，又在澄江县城演出了两天。进入八十年代，关索戏更加受到政府及有关研究人员的重视，改变三年演出一次的习俗为每年春节都演出。

关索戏没有专业戏班，演员全部是农民。在表演上，脚色行当只有生、旦、净三行。演员实行父传子、子传孙的世袭制，父辈演什么角色，后辈也演什么角色，固定不变。角色演出时都戴面具。现存面具二十个。相传本有三十六个。演出时先由马童或小军出场，表明剧情，并作翻滚等表演，之后才开始正式做戏。在演出中唱唱打打，唱中夹白，打时刀枪不

相碰撞，与吹吹腔的武戏开打刀枪互不相碰相同，似是一种武打仪式。

关索戏的剧目都是表现三国时蜀汉故事的，现在只保留《战长沙》、《古城会》、《长坂坡》、《收周仓》、《夜战马超》、《过巴州》、《山岳认兄》、《三娘公主战》、《花关索战山岳》等十二出可演出，艺人说本有二十几出，早期有七十几出，但都失传了。关索戏的剧本有浓厚的说唱文学性，其中有些人物如关索、萧龙、张邦、秦蛟、百花公主、张迁等在《三国演义》中都没有出现过。

关索戏在演出中没有弦乐伴奏，只有锣鼓伴奏。演员徒歌，无伴唱，有些唱腔又象当地民歌小调和诵经腔调；并吸收滇剧唱腔，如〔胡琴二流〕、〔哭板〕等，但似是而非，并不完整。同一曲调，演员不同，唱得也不同，随意性很大，常用的曲调有〔长板〕、〔短板〕（用于打击乐）、〔小窜板〕、〔大刀腔〕、〔十字板〕（用于唱腔）。

关索戏一般是白天在晒场演出，演出不受舞台、灯光、布景的限制。

端公戏　是跳端公（也叫“庆坛”、“打傩”、“作道场”）中的一个组成部分。主要流布于昭通地区。流布于保山地区的香通戏，流布于文山州的梓潼戏，与其同类。

端公戏随跳端公传入。据现有资料查知，跳端公流入云南已有六百多年的历史。镇雄县拨机区《邹氏宗谱》记载：明洪武十六年（1383）“好讲巫道之法，精通邪教，善呼风唤雨，驱邪遣将”的端公传人邹鲁文，由江西临江府青江县“遣于镇雄”。洪武十八年邹鲁文即应芒部（今镇雄）土府陇应祥之邀为他女儿驱邪逐疫。之后，邹将“道巫神圣，遗留子孙。”（以上见《邹氏宗谱》）沿袭至今，已有十八代传人。镇雄县塘房区白鸟乡邓书吉老艺人称：演端公戏到他儿子已是第八代约一百五十年。

据现有资料，清代端公戏已在昭通地区流传。大关吉利区渔田乡曹家寨《曹氏宗谱》记载：本地自康熙年间当地曹文广（法名曹真儒）到四川跳端公及演端公戏，康熙六年（1667）转家教徒，并将本地民族小调溶入端公戏唱腔，又曾整理端公戏剧本。雍正二年（1724）大关县瘟疫成灾，知县广招全县一百余人作“焰口”办《目连》四十八天，曹文广大弟子吕常清因技艺出众，被委以大关县“道官”之职。

进入中华民国之后，昭通地区广大农村的端公斋醮活动更为盛行。民国《盐津县志·巫教》记载：仅镇雄县在民国时期就有端公一百八十余家，二千二百余人（见《镇雄县志·陈规陋俗》）。当时仅有四五万人的绥江，端公约有百余人（见《绥江县志》）。而彝良县仅上半县，即有坛门六十多个。由于坛门林立，曾一度引起政府当局的注意，并意欲取缔。（见载于民国十五年（1926）《永善县政兴革会议纪事概要》中《址屯学务管见·九》）但因已形成为“地方如遇火灾及瘟疫流行，必命道徒设坛，建醮祈祷上天……”（民国《绥江县志》）的社会性宗教祭祀活动，故禁而不止，依然十分活跃。民国三十五年《大关县志》记载：“本县庙宇有以道士主持者，但未与人作斋事，有在家俗人略读道经，亦称道场亦号端公戏，为人作酬神驱邪之术。”这是正式见于文字记载的端公戏名称。这一时期，端公戏的活动不仅限

于民间，在本地的高官富豪家中也时有活动。彝良县何大方在民国二十三年被官方委任为全县道官。三十年代末期，在威信、镇雄一带活动的中国工农红军川南游击队，也曾在欢庆打土豪胜利时请威信县罗布区王耀三、王耀品的兄弟坛门演出过端公戏。

端公做法事，有一定的程序。这种程序，以"坛"来区分。划分得细致的，可分为二十四坛，划分得粗些的，可分为十一坛。按后者划分，即分为：1、开台发牒、跑公曹。这是土地神通知各方神灵，某家某户要跳端公了，请来领受香烟。2、领牲。这是向神灵祭供。3、镇台。这是请灵官等驱邪镇守法台。4、坐辕门。这是神灵们为进入法坛作修路等准备。5、礼请。这是神灵们到达法坛。6、造茅、贺茅、送茅、结冤。这是端公请"茅人"替主家顶灾受难，带走邪恶。7、放猖。这是表现猖人搜邪逐怪。8、立楼。这是为神灵修盖居住的宫殿。9、过刀关。这是端公赤脚踩过利刃，表现主家的人过了一道"煞"。10、盖鬼扫邪。表现逐鬼。11、送神。这是送神灵们转回住处。

不同坛门的端公，他们作法的程序的先后秩序、每一道程序的内容及表现形式，会有某些不同，但基本类似。这些作法。有些就是巫术礼仪，同时也是傩舞，这一类称为"法事"。有些作法，既是巫术礼仪，同时又是表演某位神灵的身世，有一定的故事情节，形成为"戏"，这部分称为"正戏"。前一类和"开台发牒"。这一类如《方相砍路》、《八蛮修路》、《大战洪山》、《公明下山》等等。在作法的过程中，为了吸引观众，端公经常插入表演一些小戏，这些小戏与作法没有什么联系，多是从花灯之类民间小戏搬来的剧目，这类戏就称为"耍戏"，或称"春戏"、"花戏"。端公戏，主要就指正戏与耍戏两个部分。正戏也叫正坛，耍戏也叫耍坛。端公做法事，由于目的、功能不同，所以可以分为"庆坛"、"打傩"、"阳戏"等几类，但内容都包含"法事"、"正戏"、"耍戏"三部分。

据现在收到剧目看来，属于法事和正坛的主要有《开坛》、《圆坛》、《遣公曹》、《镇台》、《礼请》、《开打五方》、《方向造反》、《二郎记》、《收南蛇》、《流兵记》、《桃山救母》等；其中《礼请》为正坛必演剧目。耍坛的剧目常演的有《张三闹店》、《遇龙封官》、《四耳打草鞋》、《三娃卖线》、《和尚讨亲》、《天官赐福》、《紫金杯》、《检斋和尚》等。

端公戏的演出单位称坛门，为半职业性的宗教组织。坛门以掌坛师为中心，组合十多个师兄弟和徒弟而成。各坛门自有派系，其继承主要以家传和师传为主，从艺者一般都有法名。

端公戏在做法事和正坛戏中戴木制面具表演，以面具表现不同人物。耍坛戏不戴面具。表演时成熟固定的程式不多，除对生活的摹拟外，偶尔也借鉴一些戏曲动作和戏曲亮相等手法。在行当分类上，端公戏仅有生、旦、净、丑之分。

端公戏的音乐，艺人称有九板十三腔，属曲牌体。在法事和正坛戏的腔调中，有浓郁的宗教音乐色彩，演唱时男女分腔，行腔缓慢，节奏自由平稳，调式变换随意性强。而耍坛戏音乐主要是民歌小曲，也有少数变形的戏曲腔调，甚至现代歌曲也被即兴采用，至今仍无

固定统一的声腔系统。

中华人民共和国成立后，端公戏被视为封建迷信活动，多次被禁，其活动限于部分边远山区。八十年代以后，各县(市)端公坛门又渐公开活动。据粗略统计，昭通地区现有职业端公坛门五十余个，从艺人员百余人。原为宗教演出的端公耍坛戏，除为祝寿结婚等民俗活动演出外，常常或受邀或自娱地进行演出，已有与宗教祭祀离异的趋势。

香通戏　亦称“跳神戏”。流传于保山地区。

香通戏的源流目前尚无资料可考。保山城关镇杨发松老艺人讲，他家以跳神为业已有七代。香通戏传统剧目《羊头太子》是一个以明万历四十四年(1616)水西(今贵州鸭池以西)彝族土官安邦彦叛乱为背景的悲剧故事。从水西事件发展到形成剧目以及传播的情况推测，香通戏当是明万历以后才在保山活动的。

清代中后期，滇剧、花灯等剧种在保山地区出现并逐渐普及，香通戏老艺人吸收了它们的音乐、表演成份，也吸收了它们的剧目。进入中华民国后，香通戏在保山一带山区已十分普及，仅保山城镇就有五十多个坛门，专业和半专业艺人三百多个。中华人民共和国成立后，香通戏在1953年被政府取缔。

据现有资料统计，香通戏共有剧目三十六个，其特点为保留了《桃花太子》、《羊头太子》、《王林太子》、《大王二王太子》、《南京北京太子》等有“太子”称呼的剧目十余个；还有《考兵元帅》、《八蛮老将》、《杨泗将军》等七个叙述将帅故事的剧目；有一些剧目还比较完整地保持着行傩逐疫的风貌。如《猎神》，无故事情节，一人用“神腔”演唱，祈告五方神灵，祈求四季平安。

在唱腔音乐方面，香通戏以神腔为主，也吸收了滇剧和花灯以及民歌小调的唱腔。神腔有〔雌雄调〕、〔太子腔〕、〔将军腔〕之分。这些腔调均根据不同人物及剧情的需要而选用。

香通戏的表演不用面具，有生、旦、净、丑之分，旦脚都是男扮。运用了一些滇剧表演程式，也吸收了花灯歌舞的活泼风格，服装、道具、人物装扮等大体仿效滇剧。

梓潼戏　又名“子童戏”。因搬演梓潼帝君故事用于求子还愿而得名。

清同治年间，由江西、四川移居云南开化府(今文山地区)的部分客民组成戏班，开始在西畴、麻栗坡县的一些村寨演出。后传入马关县的山本等地，在广南县也有过梓潼戏班的演出活动。据西畴县法斗梓潼戏班坛主陈景堂之子陈洪章、陈洪仁讲，陈家祖籍江西临江府，经四川重庆府辗转搬迁到云南西畴，至今已有九代人，所藏《梓潼戏书全集》(即《陈子春》全本)系祖传之物，至清同治年间遇坛师朱道传、李泉清(一说为李玄兴)，才得搬演。据麻栗坡县铁厂梓潼坛主张厚品之子张止昌讲，张家祖上亦为江西临江府人，经四川重庆府桥头迁徙到云南，至今已有九代人，他保存的梓潼戏书四、五、六坛，系曾祖父由四川迁移云南时带来。据广南县安王乡梓潼戏老艺人陈定坤讲，他们所演的戏是祖上从江西、湖南移居云南时带来的。梓潼戏有法谱，按法谱起名。四十代人一轮。据法谱计算，西畴法

斗的陈景堂法名陈真显，派安帮法名张真静，应为第九代艺人；陈洪云法名陈儒，为第十代艺人。梓潼戏供奉七曲文昌梓潼帝君为戏神，四川梓潼县有七曲山，供奉梓潼帝君，县内也有梓潼戏，又名"子童戏"、"阴戏"。昭通端公作道场中也有庆梓潼菩萨一段。尚无资料证实它们之间是什么样的关系。

梓潼戏一般由新婚、婚后不育、有女无子或童子久病的人家邀请去演出，意在求子还愿，祈神赐福。现收集到的《梓潼戏书全集》是西畴县梓潼戏演出的全部剧目，共有八坛。广南有求子还愿戏、关公戏等。马关多为求子还愿戏。

梓潼戏的唱腔有〔摆宴调〕、〔散闷悲调〕、〔姊妹调〕、〔丞相调〕、〔怀胎调〕、〔妖精调〕、〔哭板〕、〔谢恩调〕、〔团圆封官〕等。音乐为联曲体，少数近似板腔体。梓潼戏使用的乐器有：二胡、笛子、三弦、唢呐、大锣、马锣、大鼓、小钗、刹板、堂鼓。

梓潼戏有生、旦、净、丑四行，且均由男性扮演。化装多用红、白、黑三色，红、白二色分别用银朱、白粉拌蜂蜜制成，黑色一般用墨。旦脚额上打印，丑脚开成红脸底、白鼻子。演出服饰与京、滇剧相仿，惟武将靠旗较小，多用红、黑、蓝、白四色。道具有宝剑、赤金刨、刀、棍、拂尘、拐杖、马鞭、扇子、手巾等。武打有"单把子"、"四门棍"以及武将上场"打堆"的套路，均具有一定程式性。

到抗日战争后期，梓潼戏逐渐停止活动，现只有西畴法斗还有梓潼戏活动。

川剧　川、滇两省山水毗邻，语言相近，民间交往频繁，早在清乾隆年间(1736——1795)，昆明市就建立了四川会馆(在今北门街)及川主宫(在今拓东路)。四川会馆、川主宫内建有戏台，每逢供奉祖师爷神祇的祭祀之期，都有戏班在内演出。

据现有资料，最早入滇的川班，是曲靖《雷氏宗谱》上记述的雷应文戏班。乾隆中叶，雷应文(字鸿升，祖籍湖广，麻城孝威人，乾隆十三年生于重庆长寿县)组成戏班，先在贵州清镇、贵定、铅厂一带活动，于乾隆末叶进入云南，最后在曲靖落籍，常在滇中一带演出。道光年间(1821——1850)，川班班主何世光避难到楚雄双柏县大庄区格拉村，见当地村民演唱花灯，遂留下教唱川戏，最后入赘张门。同治十三年(1874)昭通彝良县牛街松龄堂药店老板高占奎，因经常在外(四川宜宾一带)而广交川班玩友，于该年邀约乐海波、罗应伍等在牛街禹王宫内学打川班围鼓，成为目前所知的较早的川班玩友组织。十年后，彝良县角奎镇的唐文章组织起文英社。

光绪初年，昆明曾有四大滇班，其中永庆班即是原活动于川南叙府(今宜宾)、泸州一带的川班。永庆班于光绪八年(1882)前后入滇，初至昭通，继至昆明。几年后因难与洪泰、福寿两个老滇班匹敌，故改唱滇调。光绪年间，川班入滇者纷至沓来，有的来去匆匆，或单独演出，或与滇班同台演出；有的则滞留云南，改唱滇剧。这一时期，川班中改唱滇剧者，对滇剧艺术的发展颇有影响。他们不仅将表演艺术及若干剧目带入滇剧，而且不少川班艺人变成滇剧艺人，如后来被称为滇剧界文武小生、红生代表人物之一的邱云林，被称为滇戏

"巨擘"、近代"第一须生"的蒋耀庭,"四大朝臣"中的王辅臣等,都是光绪时改唱滇戏的川班艺人。

进入中华民国,川剧在邻近川黔的昭通地区得到普及。不少川剧爱好者拜师学艺,业余演出川剧。大关县刘祚成、赵辉然等民国五年(1916)拜艺人赵子瑜为师,昭通绸缎庄行的曾玉清在昭通拜师杨少卿(工青衣)学艺,艺成后在昭通下海搭班,后来随师到昆明群舞台搭班,成为滇剧旦脚行中之佼佼者。在川班影响下,业余玩友组织也发展起来,地处川滇交通要冲的盐津县普洱、盐井(俗称老鸹滩)两镇,民国初年就建立了玩友组织;永善县的桧溪镇,民国六年成立了文英社;镇雄的城关镇,也于同期建立了川剧玩友组织。约在民国十三年,昭通人吴吉三由四川学艺返回,自己领班,组织起了专业川剧班,常活动于昭通、鲁甸、彝良等县。二十世纪三十年代到四十年代,是川剧进入昭通最多的时期,先后有十余个班社,活动足迹遍于昭通、鲁甸、巧家、盐津、大关、永善、绥江、镇雄、威信、彝良等十县。四十年代后,随着抗战形势的发展,京、滇班社涌入昭通,特别是京剧在昭通驻足,使川班的活动锐减,原有的业余玩友社,除少数条件好的在五月十三单刀会和九月十三的袍哥会组织演出外,多数以围鼓坐唱为主要活动形式。在昆明,民国初年,川班仍多以川滇同台的形式演出,而且时常有川剧艺人改唱滇剧。民国六年以后,荣华茶园、云仙茶园的原川班演员,大部份转到罗香圃主持的群舞台唱滇剧,这时群舞台常贴有川、滇剧同台演出的戏码。民国二十五年,著名川剧演员吴晓雷的弟子蔡天鹏到昆,曾在新滇戏院演出三天,由滇班演员配戏,自此时至中华人民共和国成立前夕,在昆明舞台上川剧专业、业余演出几乎绝响,仅有民国三十七年五月,由全蜀旅滇同乡会俱乐部发起邀请京剧演员周慧茹、周慧君与昆明地区的川剧票友合作,在西南大戏院演出过川剧。

1949年后,川剧活动以业余为主。在昭通,1949年前有过活动的几个川剧班社都恢复了活动。川剧的演出多是配合党的各项政治运动和中心工作。有的售票公演,有的在各县内的乡镇巡回演出。上演剧目主要有《白毛女》、《铡美案》、《白蛇传》、《十五贯》等。1956年,绥江县成立了民间职业川剧组。在昆明,1956年10月,由重庆市川剧院院长周慕莲率领的重庆市川剧院第一团到昆巡回公演,历时一个半月。剧团还与省滇剧团等相互交流技艺。1958年,根据云、贵、川三省文化协作会议精神,为满足云南省川剧观众的需要,应云南省委的要求,四川省委决定把成都市新光川剧团调昆明,在其基础上组建云南省川剧团。同一时期,四川省的一些川剧团也沿着内昆铁路的修筑工地对民工进行慰问演出。1960年4月,经绥江县政府批准,绥江县川剧团改为国营专业剧团,扩编为绥江县文工团(内含花灯队)。1961年省川剧团下放六十余人,组成昭通专区川剧团,常驻镇雄县。至此,全省共拥有专业川剧团三个,从业人员二百余人;业余组织在昭通地区有八个,业余从业者三百余人。云南省川剧团特别注意云南地方题材和现代题材剧目的创作,从1959年至1962年,省川剧团根据云南民族民间传说创作演出了《渔女与石匠》、《葫芦信》等剧目,还

根据小说与著名川剧剧作家李明璋合作，改编出上、下两本川剧《红岩》，引起了云南观众的关注，并被不少剧团移植成滇剧、花灯上演。

1963年为了贯彻党中央“调整、巩固、充实、提高”的方针，经云南省文化局和四川省文化局商定，撤销云南省川剧团和昭通专区川剧团，人员全部调回四川。1966年3月，省委号召学习“乌兰牧骑”经验，绥江县川剧团进行整编，多数老艺人离团，县川剧团(已于1962年8月由文工团改为川剧团)改为文工队，至此，全省专业川剧表演团体全部撤销。

“文化大革命”期间，川剧在云南的活动中止。1977年以后，盐津县的普洱、盐井，永善县的桧溪，彝良县的半街及昭通市城关镇等业余川剧团先后恢复活动，经常组织对外公演。1979年8月20日绥江县川剧团恢复建制。这个团自恢复重建至1982年，巡回演出足迹遍于昭通地区各县和金沙江两岸，还先后到过四川屏山、雷波；贵州威宁及我省东川、会泽等地演出；1980年巡回演出至昆明，在昆公演四十二场。这一时期的绥江县川剧团在昭通地区是演出场次最多、收入最高的戏曲团体。

评剧　抗战以后北方籍的群众在昆明逐渐增多，特别是1949年以后，人们对各种戏曲艺术的需求越来越广泛，这就为评剧的传入奠定了群众基础。

1956年6月28日贵阳市评剧团来昆公演，昆明观众第一次看到评剧。两个月内演出九十多场，观众达九万九千多人次。现代戏《柳树井》和古装戏《红楼二尤》均被云南人民广播电台录音播出。两年之后即1958年10月，贵阳市评剧团再次来昆演出，为时一个月，上座率也较高。有鉴于此，昆明市人民政府责成昆明市文化局在昆明市艺术学校内建立评剧班。1958年底，评剧班正式成立，学习半年后就向昆明观众汇报演出了《女起解》等传统剧目。昆明市文化局又邀来了金桂茹、白雪云等十九名演员和音乐人员，加上评剧班的学员，于1959年2月3日，正式成立昆明市评剧团。昆明市评剧团还经常坚持日常演出，同年排演《昭君和番》参加全省国庆展览演出。

1960年，文化部和中国戏曲学校应中共云南省委第一书记阎红彦的要求，将评剧班十二名毕业生分配至昆明市评剧团。后又陆续从北京、贵阳调来六名参加工作多年的中国戏校评剧班毕业生，加强了剧团的演出阵容。

省、市领导和文化主管部门对昆明评剧团给予极大的关注，健全了领导班子，拨专款购买服装，并将昆明市劳动剧场交昆明市评剧团使用。

1960年、1964年中国评剧院曾两度来昆演出，带来了《杨乃武与小白菜》、《无双传》、《苦菜花》、《会计姑娘》、《三代人》等剧目。主要演员有新凤霞、李忆兰、张德福、王凤文等。他们和昆明市评剧团演员广泛地进行了艺术交流，并对昆明市评剧团的学员进行了辅导。到1966年“文化大革命”之前，昆明市评剧团艺术上发展很快。五年中先后创作、排演了《年青的一代》、《王杰》、《焦裕禄》、《山村花正红》、《同志，你走错了路》和《半把剪刀》、《双玉蝉》等几十出现代戏及古装戏。现代戏《年青的一代》是观众反映较好的剧目。

"文化大革命"开始，剧团被迫停演。之后，昆明市评剧团参加了省市文艺团体毛泽东思想学习班，全体人员集中于云南民族学院，后又迁至安宁县禄裱公社搞"斗、批、改"。

昆明市革委会成立后，逐渐恢复了市评剧团的建制，并派人到河北唐山市及在昆明本地招收学员五十多人，单独成立了学员班。这段时期评剧的演出活动主要是以移植"革命样板戏"为主。

1978年，市评剧团陆续恢复演出了《家》、《祥林嫂》、《半把剪刀》等剧目，积极着手创作、改编了《泪血樱花》、《民警家的贼》、《清宫外史》等，舞台艺术有所创新，吸引了江西南昌及湖南、广西等地的部分剧团来昆学习《泪血樱花》等剧目。四川省渡口市邀请昆明市评剧团到该市演出，《渡口日报》发表文章给予赞誉，昆明市评剧团培养的云南籍学员在这一时期也开始崭露头角，有的在大戏里担任主要角色，有的成为鼓师、琴师，并在1980年昆明市青年演员会演中，以传统戏《茶瓶计》、《包公赔情》、《刘伶醉酒》分别获一、二、三等奖。

京剧　开始传入是在清末。光绪二十八年(1902)滇剧演员郑文斋和李少白曾相约自费到北京和上海游历，他们都学了一些京剧剧目带回云南，从此京剧在滇剧演员中开始流传。光绪三十四年在日本东京刊行的《滇话报》第二号载有作者唯心的《滇省改良戏曲纪事》，提到滇剧演员翟海云"去年牺牲家产，到上海聘请名角及至前月方回省"。此事是否完成，报纸未作记载。宣统二年(1910)二月，滇越铁路通车，加上个旧锡矿等矿山的开发，促进了云南经济和文化的发展。在昆明经营茶园的蒋汉清、刘松柏、展秀山等人相继从上海聘请曹寿山、李春亭、李吉才、鲍小林等京剧演员来昆，有的沿滇越铁路前来昆明演出，有的从昆明去个旧。京班也源源而来，昆明的云华茶园、荣华茶园、丹桂茶园、天乐茶园、云仙茶园及群舞台、大观茶园、天南大戏院、新滇大戏院，个旧的滇舞台等，都竞演京剧，多半是京滇合演。当时入滇的京班，在声腔上有皮簧，也有梆子，或者兼而有之。戏园很兴盛。宣统三年二月十七日《云南日报》上说："滇省自客岁迄今，历时几何，而新开戏园，已如棋布。"但由于滇省当局取缔伶业，禁令森严，昆明戏园曾一度冷落下去。后因护国反袁战争关系，当局无暇顾及伶业，而云华茶园又邀请日本魔术班来昆明演出，冲破了当局的禁令，于是戏园又活跃起来。

在京剧入滇的初期，云南观众爱看京剧，不仅在于它的艺术形式吸引人，而且在于它的内容与那个时代的思潮结合得较为紧密。辛亥革命时期，在昆明曾创作排演过反映反袁斗争的京剧剧目《皇帝梦》、《拥护共和》。辛亥革命以后，社会上提倡"国故"，提倡"忠臣"、"孝子"、"义仆"、"节妇"，于是在相当长的一段时间内，云南与全国各地一样，京剧演的大多是这类剧目。

民国二十六年(1937)抗日战争爆发以后，北京、上海等地京剧衰落。云南当时是大后方，大批京剧演员陆续进入云南演戏。从民国二十二年一月至民国三十四年三月，在昆明的天南大戏院、云南绥靖公署政训处国防剧社、厉家班、杰华国剧社、四维儿童剧团等曾陆

续上演了《倭寇侵华记》、《东三省流血惨案》、《新雁门关》、《文天祥殉国记》、《战临沂》、《戚继光歼倭记》、《明末遗恨》和《江汉渔歌》等激发民众、共赴国难的京剧剧目。田汉领队的四维儿童剧团还在曲靖演出了一段时间。此外，在昆明还相继成立了公余雅集社、云社和华社等京剧票社。四十年代初驻防开远、文山等地的国民党军队京剧团也演出京剧。当时因日本飞机轰炸昆明，正在昆明的赵君玉、周福珊、杜文林、李鑫培等京剧演员分赴昭通、保山、个旧、曲靖等地演出，使这些地区的专业和业余京剧演出活动兴盛起来。

抗日战争胜利以后，从 1947 年至 1949 年，昆明有西南大戏院、云南大戏院、天一大舞台、春明大戏院和新滇剧场等京剧演出场所。金素秋、徐敏初、周慧茹、筱毛剑佩、刘奎官、袁筱楼、焦鹏云、关肃霜、马连良、于素秋、裘世戎、梁次珊等相继应邀从泸州、重庆、上海、长沙、香港等地来昆明演出京剧。

二十世纪五十年代，中国人民解放军云南军区政治部京剧团(后改为“昆明军区国防京剧团”)、云南大戏院和昆明劳动人民京剧团在艺术上各有特色。劳动人民京剧团团长刘奎官，于 1952 年底带领云南的一批老艺人赴京参加全国第一届戏曲观摩演出大会，他所主演的京剧《通天犀》获特等奖状。昆明军区国防京剧团创作演出的《阿黑与阿诗玛》，于 1956 年参加云南省第一次戏曲观摩演出，获剧本、导演、表演、音乐和舞美五个一等奖，并被文化部调去北京演出。云南大戏院的关肃霜等先后于 1956 年和 1957 年两次参加中国艺术代表团赴欧洲演出。在第六届世界青年联欢节演出中，她主演《泗州城》、《打焦赞》，获得金质奖章。1959 年，云南组织了阵容较大的京剧演出团到北京，参加建国十周年献礼演出。

从五十年代末至六十年代中期，除了成立云南京剧院以外，个旧、下关、楚雄、昭通、曲靖、文山、东川和玉溪相继成立了专业京剧团，省戏曲学校有京剧科。各地、州、市京剧团还通过以团带班培养人才。这是云南京剧事业的鼎盛时期。这期间，京剧舞台上不仅演出了《白蛇传》、《战洪州》、《盗库银》和《谢瑶环》等优秀传统戏、新编历史剧，还创作改编演出了具有鲜明的云南民族特色和地方特色的《孔雀胆》、《多沙阿波》、《蛇骨塔》、《护红军》、《雪山红旗》、《黛诺》等剧目。这些剧目，为表现鲜明的云南民族特色和地方特色，从剧本文学、舞台美术、音乐等各方面广泛吸取少数民族及地方文化艺术特点，特别是戏曲音乐，大都吸收和融合了一些民族民间音乐，从而赋予这些剧目音乐以不同的地方和民族色彩，成为云南京剧发展中的一个重要特点。其中《黛诺》一剧较为突出，剧中黛诺的唱段〔南梆子〕——“山风吹来一阵阵”，由于糅进了景颇族民间音调，演唱起来优美动听，演出以后很快在省内外观众中流传开来。《黛诺》一剧于 1964 年 5 月赴京参加全国京剧现代戏观摩演出。周恩来总理观看演出以后，高兴地对在剧中扮演李医生的程静华说：“你们在云南适合演民族戏。”首都戏剧评论界认为这出戏的创作演出，是在“百花齐放，推陈出新”的道路上迈出了可喜的一步。观众对该剧演出反映强烈。全国有十多个省、市京剧团相继学演了

《黛诺》,中国戏曲学校还把它列入本校的教材。

五十年代初至六十年代中期,全国著名京剧表演艺术家程砚秋、唐韵笙、李少春、尚小云等相继来云南演出和传艺,对于京剧在云南的发展,起到了促进作用。

1970 年初至 1972 年夏季,当时的云南省革命委员会,将全省十个京剧院、团部分人员抽调到昆明,举办“云南省革命现代京剧样板戏学习班”,地、州、市京剧团业务骨干力量大大削弱,最后多数被撤销。1979 年,云南省京剧院改编排演了京剧《铁弓缘》,并由北京电影制片厂摄制成彩色戏曲片,获第三届电影“百花奖”最佳戏曲片奖。同年,该院赴京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出,由关肃霜主演的京剧《佤山雾》,获演出一等奖、创作二等奖。1980 年 4 月至 7 月,由云南省京剧院人员组成的中国云南京剧团一行七十人,出访法国、意大利、奥地利、瑞士和列支敦士登等西欧五国。1982 年,中国戏剧出版社和云南人民出版社分别出版了《刘奎官舞台艺术》和《关肃霜表演艺术散论》两本书。

剧　目

云南各戏曲剧种的传统剧目，现已收集到的，共约四千多个。其中，滇剧一千六百五十多个；花灯四百多个；大词戏四个；傣剧三百多个；壮剧一千多个；白剧三百八十多个；佤族清戏十多个；关索戏七十多个；梓潼戏一个；端公戏八十多个（不包括法事）；香通戏三十多个。这些剧目，许多只有名称没有剧本。有的说一个，其实是一个连台本戏，或者是包括了若干折子戏的一个大部头戏。

从明代到清初，云南流行的是昆曲和弋阳腔。云南花灯尚处于社火阶段，其剧目主要以歌舞的面目出现，如《大头和尚戏柳翠》等。端公戏作为一个剧种亦未形成，主要是端公受人之请，做一些“呼风唤雨，驱邪遣将”的祭祀活动，这些活动后来组成了端公戏法事的一部分。

从清康熙到乾隆年间，云南的戏曲声腔、剧种，是昆乱并存，各种剧目的流传，为以后滇剧等剧种的剧目积累作了准备。花灯在这一时期中已出现了《瞎子观灯》之类的小戏。端公戏的剧目分正坛戏和耍坛戏两大类，正坛戏是和端公做法事交替进行的戏，演出时演员不准乱说乱讲，剧目有《迎銮接驾》、《马武碰宫》等，耍坛戏是做完法事后演出的，演员可以插科打诨，剧目是从其它剧种吸收来的。

从乾隆、嘉庆到光绪年间，云南的戏曲剧目出现了几种新的情况。滇剧在这一时期中形成了自己比较完整的剧目。特别在清末大量吸收了川班、黔班及京班等的剧目之后，它的剧目就逐步丰富起来：它有来自秦腔、梆子系统的剧目如《烤火下山》、《王宝钏》等；有来自京剧之外的皮簧系统的剧目如《打鼓骂曹》、《盗宗卷》等；有来自京剧的剧目如《捉放曹》、《四郎探母》等；有来自川剧的剧目如《荆钗记》、《金印记》和大量的“鬼狐戏”等；还有来自昆曲的剧目如《大赐福》、《单刀会》等。花灯在这个时期中的剧目也大大丰富了：它有唱调子一类的剧目如《数雀名》等；有被称为“对子戏”的剧目如《开财门》等；有集体歌舞剧目如《踩连厢》等；有情节性较强的小戏剧目如《包二接姐姐》等。大戏很少，只有《哑巴配》等几个。在这一时期中，少数民族戏曲剧种傣剧、吹吹腔、壮剧、佤族清戏均已形成并有了自己的剧目。它们的许多剧目，是从滇剧、川剧、广剧等汉族剧种移植去的，如《三国》戏、《封神》戏等。佤族清戏的四大本戏，即《三孝记》、《八仙图》、《白鹤传》、《张文龙》，一说是青阳腔剧目的遗留。傣剧、壮剧和吹吹腔，有一些根据本民族的民间传说改编的剧目，如傣

剧的《阿暖相勐》、壮剧的《弄陇》、吹吹腔的《重三斤告状》等。也是在这一时期中形成的汉族剧种大词戏，它的四大本戏《精忠岳传》、《目连救母》、《唐僧取经》、《重耳走国》，高腔、梆子、皮簧等声腔的剧种都有这些剧目。属于傩戏的关索戏，它的剧目都是以三国时的刘备、关羽、张飞和关索作为主角的戏。同属于傩戏的香通戏主要有"太子"称呼的剧目和叙述"将帅"故事的剧目两类；它的剧目《猎神》，保留着驱逐疫鬼的风貌。梓潼戏的剧目则是与求子有关的。

从辛亥革命前后到中华民国期间，在滇剧和花灯这两个剧种中，它们的剧目发生了一个重大的变化，即出现了不少新编剧目和重新整理的传统剧目。这些剧目有三大类，一类是配合各个时期的政治活动的剧目，如辛亥革命前后的滇剧剧目《党人血》、《悲滇》等；护国战争时期的滇剧剧目《援川》等；抗日战争时期的花灯剧目《茶山杀敌》、《张小二从军》，滇剧剧目《家国恨》、《审战犯》等；解放战争时期的花灯剧目《反三征》等。第二类是反映当时的某一生活侧面的剧目，如民国初年的滇剧剧目《大战勇进关》，二十世纪二十年代的滇剧剧目《戒烟记》，花灯剧目《出门走厂》；三、四十年代的滇剧剧目《一碗虾仁》、《黑海明灯》等。第三类是重新编写的传统剧目或从善书、小说、话剧改编的剧目，如花灯的《蟒蛇记》、《白扇记》，滇剧的《祭芙蓉》、《阿Q正传》等。

许多从其它剧种移植到云南各戏曲剧种的剧目，日久天长，都或多或少地变了样，带有本地各剧种的特色。比如花灯剧目《莺莺饯别》，本是《西厢记》中的一折，但在花灯这一剧目中的莺莺，已经变成唱〔十杯酒〕的市民，张君瑞也成了云南临安人了。

中华人民共和国成立初期，云南各戏曲剧种的剧目，主要是移植的配合当时政治运动的剧目，如《白毛女》、《九件衣》等。从五十年代中期起，云南文化部门根据"推陈出新"的方针，花大力气进行传统剧目的收集、整理，至"文化大革命"前，仅省戏剧创作研究室就收集到花灯传统剧目二百多个，滇剧传统剧目九百多个，京剧传统剧目一百多个。杨明参与整理改编的滇剧《借亲配》、《打瓜招亲》、《烤火下山》、《鼓滚刘封》、《荷花配》等；鲁凝整理改编的滇剧《杨门女将》、《红梅记》等；黎方等整理改编的花灯《三访亲》、《闹渡》，芮增瑞等整理改编的花灯《包二回门》，黎音等整理改编的花灯《闹菜园》等剧目，都受到观众的好评，其中一些剧目曾获得省第一次戏曲会演剧本奖。但在传统剧目的开放中，也曾出现过一些不健康的剧目。

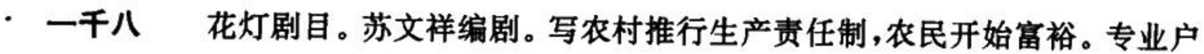
在剧目创作，特别在现代戏的创作中，涌现了一批较成功的作品，如花灯《依莱汗》、《两个老社员》；京剧《雪山红旗》；滇剧《高山红霞》、《南摩》、《老树红花》等。但现代戏的创作，在"以现代戏为纲"的口号引导下，也产生了粗制滥造的现象。

云南在剧目工作中，重点放在少数民族题材的创作和少数民族剧种的剧目创作方面。"文化大革命"前，在这方面出现了一批较好的剧目，如京剧《阿黑与阿诗玛》、《黛诺》；滇剧《元江峰火》、《望夫云》；花灯《孔雀公主》、《荞花》；曲剧《红石岩》；傣剧《娥并与桑洛》、《千

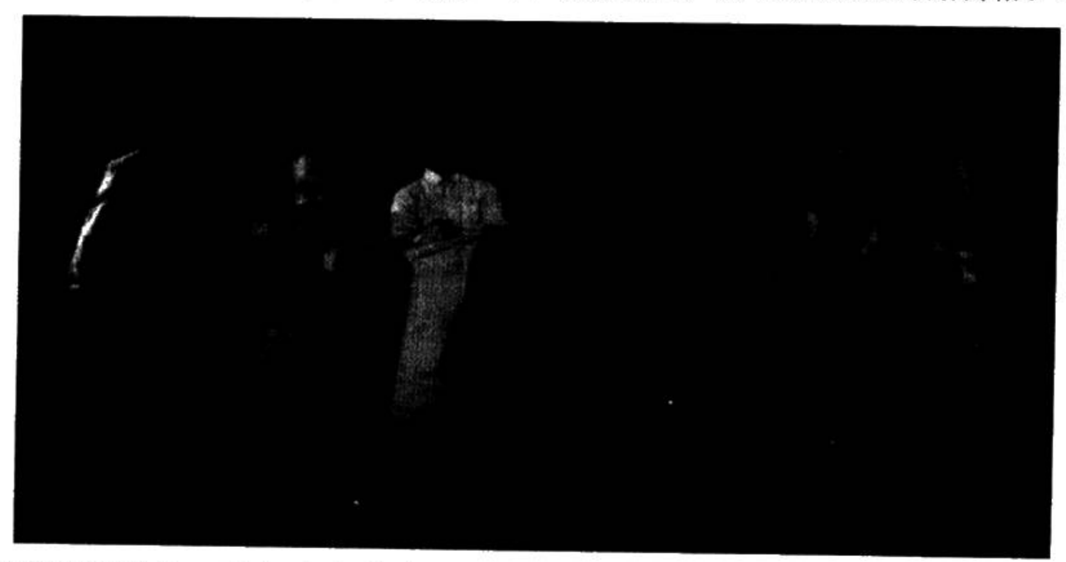
瓣莲花》;壮剧《螺蛳姑娘》、《换酒牛》;白剧《红色三弦》、《杜朝选》;彝剧《半夜羊叫》、《曼嫫与玛若》等。

粉碎“四人帮”后,通过组织戏曲现代戏会演和为国庆三十周年献礼,也出现了一些较成功的剧目,如滇剧《佤山前哨》、《迎春曲》;花灯《密林传奇》、《半箩煤》;京剧《佤山雾》、《铁弓缘》;白剧《望夫云》等。

云南戏曲剧目的出版,省戏剧工作室从1955年起编印的《云南地方戏曲资料》,主要收入经过整理改编的滇剧、花灯剧目,到五十年代末共出了三十多集。从1956年起,省戏剧工作室与云南人民出版社合编《云南地方戏曲丛刊》,到六十年代初期,共出了五十多集。从1958年到1960年,省戏剧工作室与云南人民出版社出版《云南戏曲现代剧目汇刊》近二十集。此外,还出版了《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年)戏剧剧目选》、《云南民族戏剧的花朵》、《花灯小喜剧》、《滇剧传统折子戏选》及一些剧目的单行本。其中,《花灯小喜剧》曾获1982年度全国农村读物二等奖。



一千八　花灯剧目。苏文祥编剧。写农村推行生产责任制,农民开始富裕。专业户



郑大爹家积蓄现金一千八百元,郑大婶怕钱存入银行“露肥”,将这笔钱藏在一个小米罐内。时遇困难户春贵来向郑大爹借米,郑大爹即将米带罐借给春贵,春贵抬着米罐赶去医院为其妻交住院的口粮。郑大婶买猪钱不够,回家拿钱,发现米罐不在,追问郑大爹,方知情由,郑大婶急追春贵要收回米罐,又遇春贵抱着空罐回来,郑大婶追问钱的下落,在矛盾难分难解时,春贵妻拿着医院退回的钱找来,结束一场虚惊。剧本出于农民作者之手,有浓郁的生活气息,语言朴实诙谐,喜剧风格突击,真实地反映了当时农民初步致富后的心理状态。

本剧由曲靖地区农民代表队排演。导演刘兆璋;音乐设计李培安、王石景;郑大爹由高树华饰,郑大婶由汪绍芬饰。参加云南省1981年度农民业余文艺会演,剧场效果热烈。获

优秀剧目奖。剧本由《云南日报》全文登载，云南人民出版社、《云南群众文艺》也先后出版、发表该剧本。省电视台改编为电视剧播放，省广播电台作为播放的保留节目，全省有五十余个专业团体进行上演，并为傣剧、彝剧翻译为傣、彝语演出。

一碗虾仁　滇剧剧目，胡琴腔。高竹秋编演于二十世纪三十年代。写地主食腻了鸡鸭鱼肉，十冬腊月要佃农下海（即湖，云南人称湖为海）捕捞鲜虾。佃农迫不得已下海捞回一碗鲜虾。因厨子烹调不佳，地主借此斥责佃农并收回租地，迫使佃农失去土地。此剧表现了佃农与地主尖锐的阶级矛盾，在当时历史条件下，有一定的社会意义。高竹秋饰佃农，向楚臣饰地主。高竹秋自己设计的唱腔悲怆感人，较好地塑造了旧社会中一个备受压迫、剥削的佃农形象。剧本原存云南省戏剧创作研究室，“文化大革命”中被毁。

七星桥　花灯传统剧目。1954 年由民间艺人李祥云、樊永寿传授，尹钊记录。1961 年李润、佘永琨整理，列为云南省戏曲学校花灯科教学剧目。1978 年黎方、袁留安重新改编。写胡二八夫妻喜得一子，胡妻认定是在七星桥土地庙求神得到应验，遂备香蜡供品前往还愿。此事被胡二八的表弟、游手好闲的罗莫得知，暗地跟踪，藏身土地身后，乘机偷取鸡肉供品，恰被胡二八发觉，胡妻还误认为是土地显灵。当胡氏夫妻猜拳行令时，罗莫抓食酒菜，胡二八乘机揪住罗莫，胡妻始明真相，并斥责了罗莫的劣行。

该剧为传统花灯中情节较为完整，人物性格较为鲜明的一出小戏。剧中演唱的〔采花调〕、〔倒扳浆〕、〔龙灯拳〕等曲调，较为流畅、通俗。胡氏夫妻还愿上路、猜拳行令等，语言生动，富有很浓的生活气息，并载歌载舞很有特色。黎方、袁留安改编本 1980 年获云南省剧本创作奖。剧本发表于 1980 年第 3 期《云南群众文艺》。同年昆明市花灯团排演此剧参加昆明市青年演员会演获表演奖。孙跃进饰胡二八，何菊兰饰胡妻，汪涛饰罗莫。

九世同居　杀戏传统剧目。镇沅县九甲区果吉乡杀戏班演出本。老者张公义自述他有七子、二十八孙、三百六十个重孙。寿辰时请出了太太，谈到这些孙子的为人，张公义认为：为人要“忍”，男要耕，女要织，勤读书，诗书不误少年郎。此剧情节不完整，来源不清楚。杀戏是一种既不完整、又较特殊的演出形态，此剧是这种形态的代表。剧本存果吉乡杀戏班。

九流闹馆　滇剧传统剧目，胡琴腔。剧本由哈咏天口述，哈咏天、桂兰芳整理。该剧取材于民间笑话。川剧、云南花灯也有此剧目。写九流是个专以骗食闻名的无赖秀才，朋友们都非常厌恶他。一日，张、李二秀才为摆脱九流的纠缠，相约到僻静的酒馆中喝酒。谁知九流也寻踪赶到。席间，张、李二人欲借行酒令整治九流，结果，反被九流占尽便宜而大饱口腹。后九娘子寻夫来到酒馆，张、李乘机捉弄，使九流出尽丑态。

原剧是纯以讲白为重的丑行应工戏。整理本新加了十二句〔胡琴平板〕唱词，剔除了原本中大量庸俗低级的插科打诨，净化了舞台表演。行酒令一节是剧中精采部分，酒令多用谚语、歇后语、成语、典故组成，风雅成趣。1957 年昆明市滇剧团排演此剧时，哈咏天主演

九流。整理本在云南省1957年度戏曲剧本评奖中获三等奖。1957年由云南人民出版社出版单行本，1959年收入《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》，1981年收入《滇剧传统折子戏选》。

三访亲　花灯传统剧目。又名《三探亲》、《三看亲》等。黎方（执笔）、李润、蒋世凯改



编。写地主少爷刘兴富、当铺老板龚逢财和青年农民丁勤耐在王媒婆的诱骗下，同时到苏家村向聪明、美丽、能干的农村姑娘苏秀英提亲。而苏秀英早与丁勤耐相爱，在三人同来提亲的情况下，苏秀英沉着机敏，用盘家底和盘知识的方式表明了自己的爱憎，选中了勤劳善良的丁勤耐为自己的对象，使刘、龚二人自讨没趣，扫兴而归。

改编本在保持原剧喜剧风格的基础上，着力于对劳动和劳动者爱情的歌颂；把原本中着重从人物生理缺陷方面制造噱头的地方作了新的处理，主要从本质上进行揭示，从而使全剧六个人物均有各自不同的性格特征。剧本结构严谨，运用了大量的喜剧性细节和民歌体唱段推动剧情、刻画人物，风趣生动，极富地方特色。剧本于1956年同时由《边疆文艺》第4期发表，省戏剧工作室刊行，云南人民出版社出版单行本；后又收入1959年出版的《云南十年戏剧剧目选》、1980年出版的《云南（三十年）戏剧剧目选》。昆明人民灯剧团首演此剧。导演李润；音乐设计杨春林等；由张惜荣饰王媒婆，蒋丽华饰苏秀英，李秀芬饰苏妈妈，刘少臣饰刘兴富，方荣华饰龚逢财，熊长林饰丁勤耐。

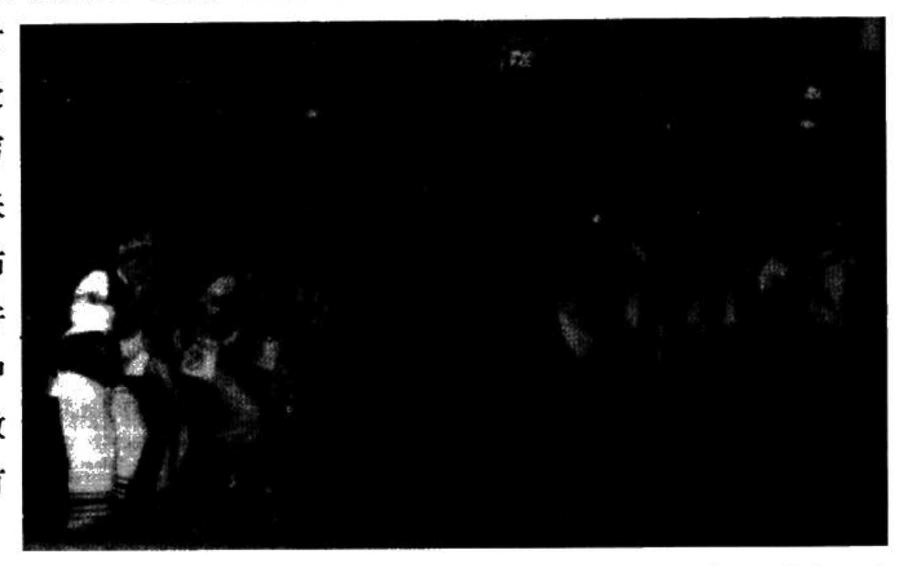
该剧一经问世，即受到广大观众的热烈欢迎。1955年首演时，连续八十多场满座。1956年参加全省第一次戏曲观摩演出，获剧本、导演、音乐三项一等奖。1956～1957年、1978～1979年，全省专业业余剧团两次出现演出《三访亲》高潮，并成为不少剧团的保留剧目，演员已经几次更新换代。滇剧、川剧、评剧、傣剧、壮剧、贵州花灯、江西采茶戏等都曾将此剧移植上演。云南人民出版社先后两版、五次印刷，共发行三万多册。云南民族出版社出版了傣文剧本。

三官堂　广南壮族沙戏传统剧目。写山东罗党造反，宋仁宗开科取士，湖广举人陈

世美中了状元，适逢国太要选驸马，陈弃发妻和子女于不顾而另就新欢。陈妻秦香莲在原郡安埋了冻饿而死的公婆，领着一双儿女来到京都，在店主张三阳的帮助下找到了陈，虽经陈的恩师王延龄耐心劝说，陈仍不认妻儿，反差家将赵伯春追杀香莲。三官庙中，赵为香莲母子的不幸遭遇所感动，决定不杀香莲，并准备投奔罗党，相机刺杀陈为香莲报仇。香莲饥寒交迫，绝命于神前。三官神用神丹养护秦的灵魂，并教给其子女东阁、春梅兵法，叫他们到杨文广麾下报效，参与平服山东罗党。两军阵前，东阁、春梅会见了赵伯春，约定里外应合，一举平服了罗党。班师之日，恰遇包拯陈州放粮回朝，东阁、春梅拜见了包拯，同往三官庙中酬谢神灵。三官神用还魂丹救活香莲，她即随包回朝平冤。包按律勘审，将陈抛上铜铡，皇帝、国太的保状通通被包压下。东阁、春梅不忍父母永诀，暗中请来王延龄，通过王训斥，陈赔礼认罪。全家团圆。

本剧有清光绪二年(1876)木刻本，原本在者卡戏班保存，复印本分送文山州文化局艺术研究室和广南县文化局备存。全剧共分二十个单场。是广南北路沙戏比较完整、年代最早而又经常上演的剧目。

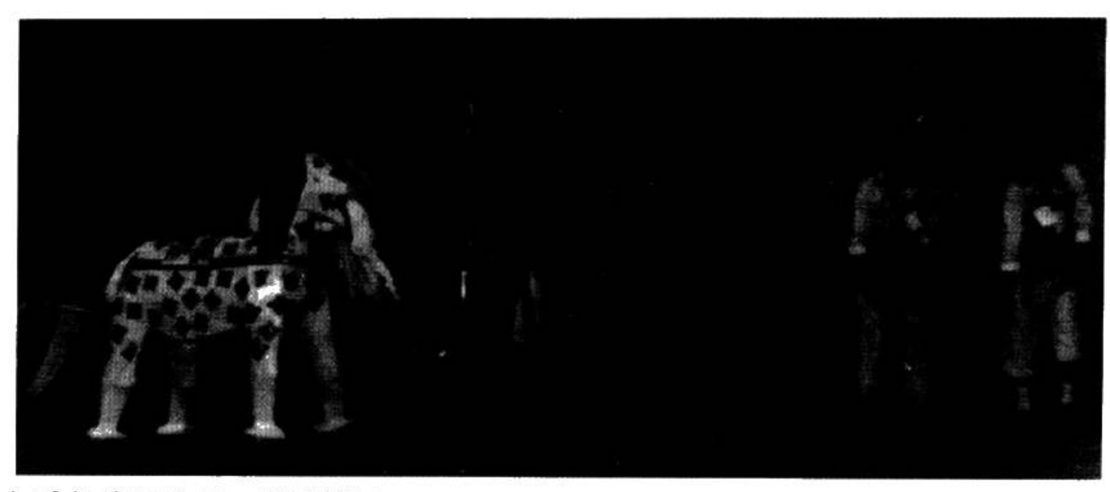
大王操兵　花灯传统剧目。据传产生于清道光年间(1821年左右)，流传于楚雄县东华、子午等地区的农村业余花灯班社中。此剧受花灯《陈泰搬兵》影响。写太平盛世，彝族大王升帐操兵，演习之后，彝族姑娘唱歌跳舞庆贺升平。并以狮舞为首到土主庙中歌舞祭祀，舞毕收灯散场。楚雄州艺术研究室有抄本收藏。



此剧演出在该地区形成了一种特定习俗，即“‘开灯’演《凤阳》(凤阳花鼓)，‘送灯’演《大王》(大王操兵)”。每年旧历正月初八只演出一场，其它时间不演。

大舜耕田　花灯传统剧目。作者和最初上演年代无考。只在少数交通闭塞的地区内流传，其中以腾冲北部高黎贡山下的边远山村——秋草塘，演出保留较为完整，活动也较经常，直到1980年，该村青年还在老艺人的教授下演出过此剧。

此剧取材于古老传说故事。写大舜未当皇帝以前，在家乡务农，吆喝一头大象下田耕作，并有其他农夫荷锄相随，有牵象人引象而行，有手持钓竿、腰系鱼篓的渔翁在潭边垂钓，有手提竹篮为农夫送饭的农妇，有口唱山歌手插秧苗的插秧女。人们一面辛勤地劳动，一面欢快地唱着山歌，相互盘问，相互嬉戏。姚安等地的同一剧目，情节与此有所出入。剧



中，大舜象普通农民一样地耕田。

本剧情节结构简单，表演者可以根据当时的情景，随意加入许多即兴创作的内容；曲调带有浓厚的山歌小调风味，舞蹈多是简单的劳动动作。整出戏是一幅原始农事生产劳动的简单再现，可能是花灯早期略带情节的歌舞剧目。

大游黄花山　端公戏正坛剧目。又名《公明下山》。演出坛门有：镇雄县拨机区摆洛乡邹永福端公班、拨机镇端公院子邹永贵端公班。原剧本收藏于邹永福家；为民国三十六年(1947)手抄本，由拨机区文化站校订保存。

事见《封神演义》。写殷纣王时，姜子牙拥姬发为王，纣王派太师闻仲带兵征剿。圆觉洞燃灯道人下凡相助子牙打败了闻仲兵马。闻仲到峨嵋山请来仙人赵公明，又被和合二仙将公明的绑龙绳等宝贝收去。公明遂到三仙洞求助妹妹三霄娘娘，并借来金铰剪，与子牙再战。后哪吒奉师命下山，助子牙打败了闻仲、赵公明、三霄等，各路兵马皆受仙人点化降顺于子牙，并受子牙封赏。该剧出场人物较多，武打场面激烈，在中华人民共和国成立前是端公戏中常演不衰的节目之一。邹永福端公班排演此剧时，姜子牙由邹显清饰，闻仲由邹兴辉饰，燃灯由邹永福饰。

上关花　白族大本曲剧目。又名《朝珠花》。编剧黑明星。剧本取材于大理白族民间传说。写古代太和县上关有一株神奇的“朝珠树”，能开五颜六色的花朵，四季不衰。太和县令到此赏花时，偶遇农民赵全的妻子彩凤，见彩凤貌美，即令打手将她抢到当地陈贡爷家，欲强占为妾。赵全得知此事，悲愤难忍，在邻居段雄和陈贡爷家的老家人李贵的帮助下，于当夜杀了县令，砍倒朝珠树，救出彩凤，夫妻双双逃走。



《上关花》是在白族大本曲基础上发展起来的白族大本曲剧，曲调优美，表演生活化，它的演出对白剧的发展起了一定的促进作用。本剧由大理业余文工团排演，曾于 1958 年参加西南区民族文化工作会议演出，受到好评。导演杨绍仁、杨益；杨益饰县官，杜德平饰彩凤，杨锡天饰赵全。

女装箱　滇剧传统剧目，丝弦腔。剧本整理陈玮。写少女邓梅珍与表兄张玉芳青梅



竹马，互相爱慕，长大后却被隔离。一日，梅珍趁母亲上庙会烧香之机约表兄私会，不料母亲突归，慌忙之中只好将表兄藏于箱内。母强拉梅珍到姨家做客，姨妈又留梅珍作伴。邓母回家发现藏在箱内的玉芳，疑梅珍与玉芳有越轨之事，欲严惩梅珍。梅珍记挂着玉芳，心急如焚，借故连夜赶回。邓母听女儿回家，自藏于箱内，梅珍开箱见母，大惊失色。邓母要责打梅珍，憨厚而调皮的龚大狗出面讲情，巧妙地说服了邓母，成全了梅珍和玉芳的婚事。全剧喜闹相济，妙趣横生。曲靖专区滇剧团 1959 年在全省庆祝国庆十周年演出，受到观众的热烈欢迎。导演陈玮；龚大狗由陈玮饰，邓张氏由刘庆华饰，邓梅珍由张庆樱饰，张玉芳由彭国英饰。剧本于 1960 年由云南人民出版社出版单行本。

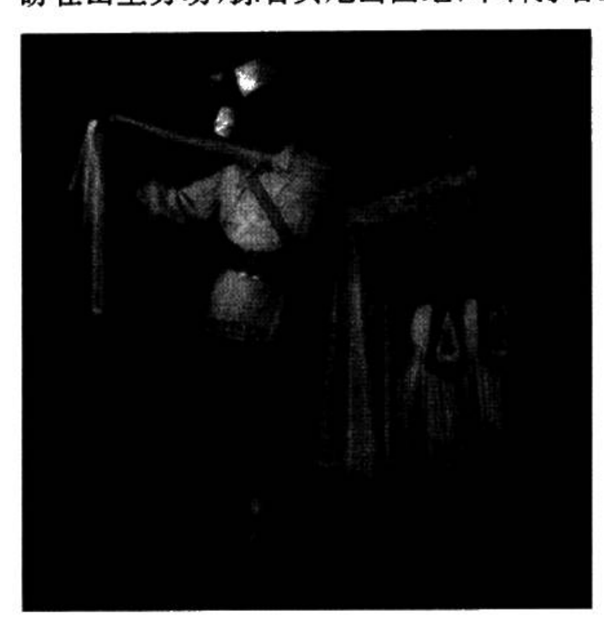
飞鹰行动　花灯剧目。王唯真、李光信编剧。剧本取材于当代云南边境反走私贩毒的斗争生活。写凤越县公安局为将一个烟毒走私集团一网打尽，制定了“飞鹰行动”计划。刑侦股长缪风及侦察员况通等干警，深入边河县，冒风险、入虎穴，与狡猾凶顽的烟毒犯巧妙周旋，最后摸清了贩毒集团的底细，在当地公安部门和民兵群众的支持配合下，将其一举歼灭。



剧本突出了我国改革时期边境经济斗争的新特点，惊险而富于情趣。唱腔糅进了腾冲扬琴音乐。1982年，腾冲花灯团首次排演，同年并作为保山地区代表队剧目，参加了云南省戏曲现代戏调演，获优秀节目奖。导演李光信；音乐设计李春贵；舞美设计寸树祯；主要演员李正、廖树德、任体恕等。剧本刊载于《云南剧目选辑》1982年第3辑。

小姐放羊　傣剧剧目。二十世纪四十年代初由保山县潞江新城土司线庆祥的傣剧班创作并演出。该剧取材于民间故事。写玉龙被狠毒的继母逼出家门做生意。不久，凶信到家，说玉龙已死。继母大喜，遂逼玉龙妻后英改嫁自己的亲生儿子。后英不从，遭到继母百般虐待；她丢失了一只小羊，就被毒打一顿，逐出家门。后来，在天仙的帮助之下，后英终于与“死去”的丈夫团聚。该剧在原故事的基础上加了天仙搭救的情节，使悲剧成为“恶有恶报，善有善终”的喜剧结局，迎合了傣族人民的审美情趣。剧本演出后很受当地傣族群众欢迎。首演时的主要演员有板贵兴、线子钦等。潞江老城的问有德和芒棒的刀金洪均有藏本。

千瓣莲花　傣剧剧目。1958年刀保炬、刀保文、刀禹廷根据同名长诗改编。写岩滚盼在山里劳动，拣石头甩出园地，不料打着勐巴那拉西国王所骑的象脚。国王要将他处死，在大臣的保释下，改为限他七天找到千瓣莲花献给国王，如找不到就要处斩。岩滚盼不畏艰难险阻，在丫写（隐士）的帮助指点下，终于找到了银山仙女七妹的化身——千瓣莲花。七妹很同情岩滚盼的遭遇，愿意离开仙境，到人间行善扶贫，除暴救世，路上战胜了凶残的妖魔，又除掉了无道的暴君。岩滚盼和七妹结为夫妻，同心治理勐巴那拉西。



1958年由盈江县文工队首演。由于剧本情节通俗易懂，表演时糅进大量的民族舞蹈，如蜡条舞、孔雀舞等，构成热烈的气氛。加之音乐抒情优美，深受观众的赞赏和欢迎。1962年项品茂、刀保顺曾改编加工了第三场，参加云南省首届民族戏剧观摩演出。同年，又由陈龙荪、萧德勋改编加工了全剧，收入云南人民出版社1963年出版的《云南民族戏剧的花朵》一书。

乡城亲家　花灯传统剧目。取材于清乾隆年间朱佐朝《缀白裘》中的《探亲相骂》一剧。写农民何大发的女儿嫁给城里小李料为妻。新春正月，何大发老婆（乡婆）进城看望女儿。母女相见，女儿痛诉在李家受虐待之苦，恰被婆婆（城婆）听见，引起了两亲家之间的一场争吵。这时，小李料回来，极力从中劝和，两亲家复又和好。

该剧有浓厚的昆明乡土生活色彩，反映了民国初年，昆明城乡的生活习俗，历数了昆

明东西城门间的景物。该剧唱、念、做、舞并重，行当较为齐全。全剧都唱〔金钮丝〕，表演上尤以乡婆进城时骑毛驴的各种姿态较为精彩。省花灯剧团有藏本，系由该团1955年邀请民间艺人李少阳、李文阳、马兴陈传授，尹钊等记录的。



马房失火　滇剧传统剧目，丝弦腔。是栗成之的代表剧目之一；向楚臣、李廉森、哈咏天等也擅演此剧。该剧是整本戏《胭脂褶》（又名《比目镜》）中之一折。写明朝正德年间，洛阳儒生白简进京赴考，因误考期，在御龙馆中攻读。逢正德帝微服出游，因避风雪，与白相遇；白将家传瑰宝胭脂褶献与正德御寒，被封为进宝状元，加升八府巡按。白简至洛阳上岸私访，不慎失掉按院印信，而印信却落在了洛阳知县曾祥瑞手里。白简焦急之际，遇见父亲白槐。白槐利用其在洛阳县当差头的机便，订下了马房失火之计，帮助白简从曾祥瑞手里取回印信。

该剧是以做工、念白见长的“衰派”老生戏。剧中念白，抑扬顿挫疾徐多变，颇见演员功力。《云南（三十年）戏剧剧目选》一书，收入有向楚臣口述、晓丁记录校订的栗成之演出本。

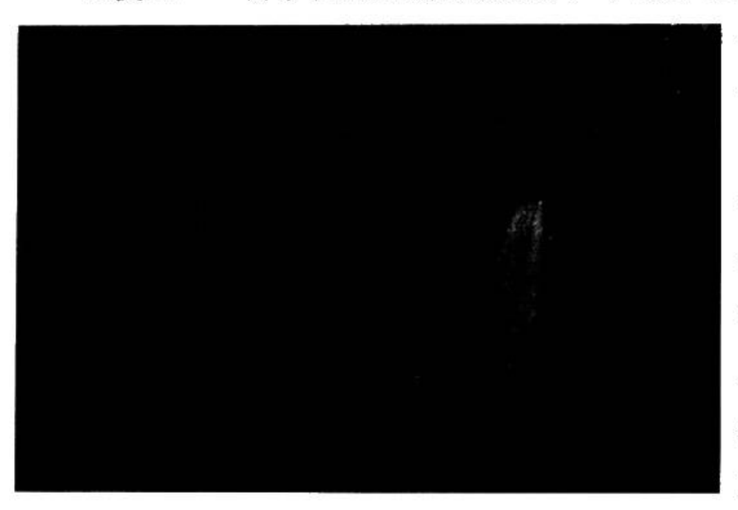
双巧缘　花灯剧目。刘运枯编剧。写1980年春，凤凰岭大队党支部书记老王受支部委托，考查大队副业主任人选，时逢其女芳芳也在选择对象。碰巧，父女二人都把选择目标集中到一队队长徐坚坚和二队队长魏元元身上。由于徐、魏二人条件不相上下，使父女俩犹豫再三，难以决定。后来，老王巧妙地利用一封旧信的误会，掀起了一场风波。由于徐坚坚坚持党的农村经济政策，不畏风险，紧持瓦窑生产，走共同富裕之路，既被支部选为“千里马”，也被女儿选成心上人。

该剧由昭通地区文工团排演。导演马良益；音乐设计洪天进；由马良益饰老王，杨正淑饰芳芳，彭世华饰徐坚坚，刘大智饰魏元元。参加云南省1982年戏曲现代戏调演，获优秀剧目奖。剧本刊载于《云南剧目选辑》（1981年第4期），1982年又收入云南人民出版社《双巧缘》小戏集中。同年曾由云南电视台、省广播电台多次播放。

双出门　花灯传统剧目。又名《出门走厂》。但只有出门一段，并无走厂情节。为玉溪花灯二十年代前后新编及普遍演出的剧目。民国元年（1912）后，玉溪多匪患，天灾频繁，为谋生计，大量劳力离乡外流。此剧取材于这一时期的现实生活。写单身汉的表弟与表兄约定，一同出门到个旧做矿工。表兄叫出两房妻子告知其情，二妻不允，表兄执意要走，二妻借相送之机，指物言情劝阻丈夫，表兄不为此动。后二人以死恫吓，硬拖丈夫回家，表弟无奈，只好一人独走。

剧中唱调〔出门板〕，因源于此剧而得名，其旋律平快流畅可变性强，适于叙事，后来移用到诸多剧里，又称〔走板〕，外地区也有叫〔平板〕的，成为玉溪花灯中极富特色的主要曲调。

双贵图　富宁壮族土戏传统剧目，"乖嗨咧"腔调。又名《血汗衫》、《蓝芳草》和《蓝季子会大哥》。写老汉蓝芳草，前妻亡故，丢下中林、中秀二子；后续娶乔氏，随带来一子名叫"季子"。中林、中秀在外吃粮当兵，儿媳王氏在家孝敬公婆，可乔氏却经常虐待王氏。有一年冬天，乔氏趁芳草和季子出外收帐之机，逼迫王氏冒着风雪严寒上山去找猪菜，晚上还要她背着婴儿去磨黄豆。王氏又累又饿，夜晚昏倒在磨房中，乔氏火烧磨房，欲将王氏烧死，幸好季子赶到，救了王氏。后来，中林得中状元荣归乡里，王氏被封为一品夫人，季子喜见中林，全家欢庆。唯乔氏羞愧难当，无地自容。该剧演出时，唱、白皆用壮语。广南南路沙戏中也有此剧目。



白族吹吹腔传统剧目《火烧磨房》属同一题材大戏中的一折。1961 年大理市吹吹腔剧团演出时，主要演员为董汉贤、杨正兴、杨安瑞、姜祥。后又于 1962 年参加了云南省民族戏剧观摩演出（如图）。剧本发表于同年 4 月号《剧本》月刊。

双接妹　花灯传统剧目。1916 年由玉溪上山头灯会阮正富、段安国、贺家才编演，玉溪各灯会（班）普遍演唱。写贫家女黄凤英，嫁到吴家受尽婆婆折磨，三年未得归省。黄母思女心切，先后遣二子接妹，都遭吴母拒绝。凤英悲痛万分，破指修书，悬梁自缢。恰遇黄母率二子赶到，救下女儿，扭吴氏街前评理。



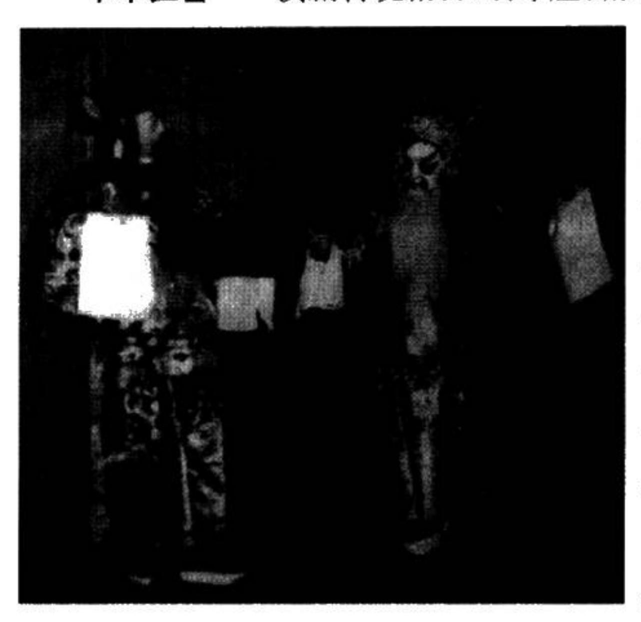
此剧真实地揭露了当时妇女悲惨的遭遇，剧目一出，各灯班竞相演出，互相启发，不断提高，因而在脚本、表演、音乐等方面都较为成熟，成为新灯代表剧目之一。此剧主调〔虞美情〕，经艺人们不断加工，唱法多变，极富个性，传唱者较多。在此剧中曾扮演过吴母的薛国兴，扮演过凤英的杨炯明，很受观众称赞。云南省花灯剧团有收藏本。

火烧洋关　滇剧剧目。萧龙图编剧。取材于蒙自各族人民反对帝国主义及其走狗

的斗争史实。写清光绪十年至十一年(1884 至 1885),法国侵略者武装侵犯越南及我国广西、福建、台湾、浙江等地。中国军队在冯子材、刘永福率领下,奋起反抗,屡获胜利。但腐朽的清朝政府,在战争胜利之后,反而签定了屈辱的《天津条约》、《会议条款》,让法国帝国主义取得在云南蒙自、蛮耗、河口等地开关设卡的特权。光绪二十五年,正当法国侵略者为掠夺个旧锡矿,积极筹备修筑滇越铁路的时候。蒙自各族人民在彝族英雄杨自元率领下,揭竿起义,杀赃官、反洋霸,烧掉了帝国主义设在蒙自的洋关——蒙自正关。

该剧于 1964 年作为庆祝红河哈尼族彝族自治州建州十周年献礼剧目,由红河州滇剧团排演。导演李师涛(执排)、王少良、王少明;音乐设计周传富、龚维真、李衡之;舞美设计杨树源;主要演员有袁永昌、陈秀英、沈小凤、陈家福等。后在昆明、宜良和本州各县以及边防营区演出数十场,受到各界人士的赞誉。

牛皋扯旨 滇剧传统剧目,胡琴腔。剧本由杨明根据李文兴、戚少斌、高俊峰口述本整理。写南宋时期,抗金名将岳飞被秦桧害死后,部将牛皋愤而落草为王,准备先除权奸暴君,再继承岳飞遗志,收复河山。后因金兵大举南侵,南宋王朝无御敌之将,无奈派钦差陆文亮上太行山,想用圣旨威逼牛皋出兵。牛皋深恨宋王,不愿奉旨,反将圣旨撕得粉碎。陆文亮无计可施,只好取出岳飞夫人书信,信中劝牛皋以民族利益为重,出兵抗金。牛皋提出了"不受君命"、"赦免岳家满门"、"诛杀秦桧"三个条件,陆大胆应允,牛皋乃下令发兵。



剧本经过重新整理,剔除了岳飞显圣等情节,突出了牛皋豪爽粗犷、刚正不阿、忠奸分明的典型性格。表演以唱工为主,是铜锤花脸的应工戏。1956 年云南省滇剧团首演此整理本时,戚少斌饰牛皋,行腔高亢,悲壮激昂,曾使听众为之泪下,受到省内外观众好评。剧本荣获文化部 1957 年戏曲剧目奖,并发表于《剧本》月刊 1956 年第 8 期,后又收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年)戏剧剧目选》。

大词戏传统剧目也有此剧,是连台大本戏《精忠岳传》中的一折。原本建国前已遗失。1957 年,曾根据老艺人梁天骏的口述本演出。该本又于"文化大革命"中被毁。1980 年维西县文化局又重新收集,由梁成口述,秦耕记录整理。维西县保和镇业余剧团演出,杨启祥扮演牛皋,李建成扮演李文申。该剧"扯旨"的基本情节与滇剧相同。唯下旨官名叫李文申,其父李刚曾是牛皋的救命恩人,从而强调了李、牛之间的历史渊缘。此剧是大词戏传统剧目中唱、念、做并重的功夫戏之一。全剧富于生活气息。以性格化的语言特色见长。

孔雀胆　京剧剧目。金素秋、吴枫根据郭沫若同名话剧改编。写元末，大理第九代总管段功出兵为梁王解围，梁王感其功德，封段为中书省平章事，并以女阿盖妻之，留居昆明，襄理政事。与王妃有私的丞相车力特穆尔欲揽政专权，向梁进谗，言段图谋不轨。梁王欲除之，遂命阿盖以孔雀胆酒毒死段功。阿盖不忍，向段泄密，劝其速返大理，段执意不听，次日，被车暗杀于通济桥头。阿盖闻讯，痛不欲生，写下绝世辞，服孔雀胆酒殉情。改编本具有戏曲特色，为演员的再创造提供了用武之地。



1957年由昆明军区国防京剧团首演。导演吴枫；由刘美娟饰阿盖，高一帆饰段功，金素秋饰王妃，裘世戎饰车力特穆尔，祁来发饰梁王，李春仁饰杨渊海。1959年参加云南省艺术节目会演，并作为云南省京剧演出团赴北京参加国庆十周年献礼演出剧目之一。原作者郭沫若观剧后，赞许说："你们的改编演出，把草屋变成大厦了。"是云南省京剧院保留剧目之一。剧本被收入金素秋、吴枫合著的《菊圃一叶》一书。

孔雀公主　花灯剧目。鲁凝编剧。取材于傣族民间传说故事，并参照陈贵培翻译的《召树屯与楠吾诺娜》及白桦的长诗《孔雀》改编。写版纳王子召树屯与被视为"魔"的孔雀国七公主楠吾诺娜相爱，而不容于召树屯之父。七公主在受迫害后飞回家乡，召树屯经历艰难险阻找到楠吾诺娜。通过多种考验，王子与公主重新团圆。



1963年由云南省花灯剧团首演。导演张一凡、金重；音乐设计陈源；舞美设计石宏；史宝凤饰楠吾诺娜，马正才饰召树屯，张兆祥饰勐板加国王，吴应刚饰阿章龙，李宗伟饰孔雀国王匹丫，张云秋饰南新沙。该剧情节曲折生动，引人入胜。剧本吸收傣族文学风格特点在叙事中抒情，演出华丽多姿，神话色彩浓厚。在音乐、舞蹈、舞台美术方面都进行了大胆革新，使得全剧的舞台演出场面壮观热烈，主要人物性格较为鲜明深刻。形式上载歌载舞贯穿始终，具有一定的傣族的生活特色，是云南省花灯剧团较有影响的剧目之一。剧本被收入《鲁凝剧作选》一书。

王二拉磨　花灯传统剧目。作者无考，流传于保山坝区。该剧取材于民间传说故事。写王氏在家磨豆腐，丈夫王二却游手好闲，不愿去帮助拉磨。王氏以自己的勤劳和耐心，终于使丈夫醒悟，并从此改掉了好逸恶劳的恶习。

该剧是一出喜剧色彩浓郁的丑脚应工戏，唱腔采用保山花灯常用的〔皮筋滚灯调〕和〔小雀调〕等。尤其是〔皮筋滚灯调〕的运用，使丑角王二的表演更增添了喜剧色彩。唱词幽默风趣，很有生活气息。保山地区艺术研究室存有张学文、闵承燕根据保山辛街花灯艺人孙静昌口述记录的剧本。

王彦章跑滩　滇剧传统剧目，丝弦腔。又名《跑滩》、《苟家滩》。中华人民共和国成立前后的滇剧花脸演员张少阳、王海廷、戚少斌等擅演此剧。事见《残唐五代史演义》第四十二回。写唐末，朱温占据汴梁，命大将王彦章四处讨伐。彦章骁勇善战，诸藩镇合兵攻之，困彦章于苟家滩，彦章粮尽援绝，被迫自刎。

王彦章一角，连打带唱，集"铜锤"、"架子"于一身，是滇剧净行的重头戏。故行话有"小旦怕《数桩》，花脸怕《跑滩》"之说。戚少斌师承王海廷，演出此剧时，在唱腔上又有所发展，突破了花脸不唱〔丝弦一字〕的陈规。他把长达四十多句的唱词用满腔满调铺陈得层次分明，张弛有序，溶深沉、悲愤、高亢、激昂于一曲，较准确地抒发了王彦章英雄末路时的复杂心态。云南省文艺学校艺术研究室藏有刘超萍记录的戚少斌口述本和张艺超口述本。

扎五营　端公戏正坛剧目。又名《大游五台山》。演出坛门有镇雄县拨机区端公院子邹永贵端公班。剧本取材于民间传说故事。写统兵元帅郭三郎奉旨领兵在五台山修造皇宫宝殿，令女儿花园八姐赶绣凤袍。八姐贪玩观花，被山寨头领赤龙大王手下喽啰抢到山上给赤龙做押寨夫人。当地土地神将此情报知郭三郎，三郎震怒，遂点五方兵马，杀上山寨，将赤龙大王斩首，救出了花园八姐。剧中主要角色郭三郎由邹永贵扮演，土地由邹兴旺扮演，花园八姐由邹显清扮演。原剧本属民国年间手抄本，收藏于拨机区摆洛乡邹永福家，由拨机区文化站校订保存。

元江烽火　滇剧剧目，多声腔。先由席国英、梅雪艳、王少培编写首次演出本。后经多次修改，由梅雪艳、戎佩坤定稿。剧情根据郭影秋的《李定国纪年》，并参考徐喜瑞的剧本《火烧龙池楼》，以及其它有关历史资料写成。写明末清初（公元1659年），吴三桂带领十万清军三路入滇，李定国联合云南元江总督那嵩抵御清军。力图保存明室西南一隅。那嵩之婿沐忠显里通清兵，梦想与吴三桂平分疆土，被那涛看破后，他竟杀人灭口，暗中用傣弩射死郎舅那涛，最后事机败露，其妻南西丽大义灭亲，亲手将他杀死。元江战役因寡不敌众，那嵩兵尽粮绝，坚贞不屈，负伤之后，纵身火中，壮烈牺牲。

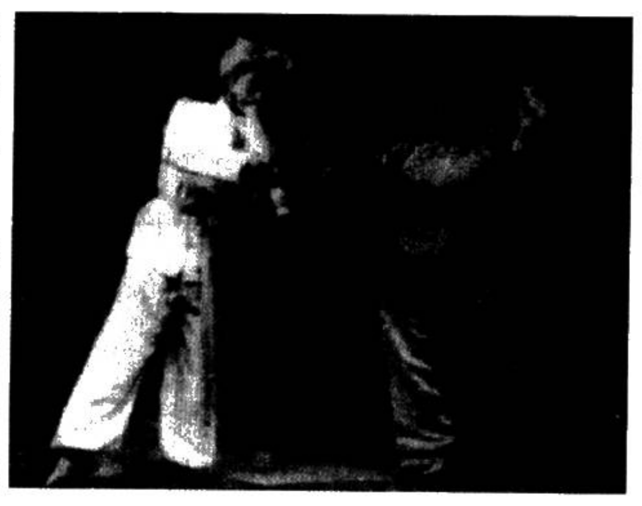
此剧曾参加1960年7月云南省滇剧青年演员会演作为展览演出剧目，1961年又作为向中国共产党建党四十周年献礼的演出剧目。由张宝彝、席国英等先后担任导演；黄铁驰、殷质泰、曹汝群、何铭担任音乐设计；杨稼盛担任舞台美术设计；彭国珍、李少虞先后饰那嵩，万象贞饰南西丽，周惠依饰南歌兰，邱云荪、尹嘉祥先后饰沐忠显，戚少斌饰吴三桂，



杨述舜、王继明先后饰那涛。戏演出后，受到领导、专家和观众的赞许，并为部分专州剧团排演。这出戏唱段集中，音乐唱腔中巧妙地糅进了傣族音乐，舞台美术具有边疆民族特色。演员阵容整齐，名角荟萃一台。主要演员万象贞、周惠侬、李少虞等所饰角色的核心唱段，均灌制了唱片，中央和云南两个广播电台作为保留节目经常播放。该剧为我省六十年代初期较有影响的一出优秀自创剧目。有油印本藏于云南省滇剧院。

比目鱼　滇剧传统剧目，襄阳腔。梅雪艳、黎方根据周少林收藏本改编。剧本取材于《李笠翁十种曲》中同名传奇。写书生谭楚玉落魄他乡，闻玉笋班坤角陈凤仙声名甚噪，往观，见凤仙之女藐姑，爱慕之，投师入班学艺，得与藐姑同台，私订婚姻。土豪钱万贯见藐姑美丽，以千金付凤仙，欲纳其女为妾。藐姑坚决不从，后知难以挽回，乃假意与钱万贯说妥，在新改戏目《荆钗记》中饰钱玉莲。演出过程中，藐姑与楚玉暗诉苦衷，当众揭露钱万贯之恶行，然后投江。楚玉见状亦跃入江中殉情，双双变作比目鱼。

改编本将原本的喜剧团圆结局改为悲剧殉情，唱词颇具文采。戏中套戏，别具一格。1959年由云南省滇剧团演出，张吟秋饰陈凤仙，罗仁芳饰藐姑，孙国贤饰谭楚玉，杨九皋饰钱万贯。剧本收入云南人民出版社出版之《云南十年戏剧剧目选》刊行。



开财门　花灯传统剧目。王旦东整理后改名为《探妹》(如右图)。写干哥来到干妹家看望干妹，干妹梳妆打扮，有意让干哥在门外久候。开了门，干妹热情地为干哥抬凳、装烟、上茶。干哥为干妹家演唱，祝愿

她家财门大开，人寿年丰，最后又讲些吉利话，戏便结束。该剧以载歌载舞的表演形式贯穿始终。干哥上场时唱〔倒扳桨〕，干妹上场及二人对唱时唱〔开财门调〕。该剧曾广泛流行于云南多数演唱花灯地区。人物和情节大同小异，但音乐唱腔多不相同。在昆明一带，此剧常作为灯班演出的第一个节目。云南省花灯剧团1956年演出时，干哥、干妹分别由袁留安、蒋丽华扮演。〔开财门调〕曾于1959年由中国唱片厂灌制成唱片发行。王旦东整理本由云南省文化局戏剧工作室铅印内部发行。

凤尾竹下　傣族章哈剧剧目。王松、李良振编剧；刀发祥翻译。写二十世纪六十年代初期，傣族地区曼龙合作社发生了一次工分帐被人乱改的事件。党小组组长、会计岩相丙帮助社长波依燕克服做思想工作的畏难情绪，依靠积极分子，经过一系列深入细致的调查了解，查清了事情真相，揭穿了不甘失败的剥削阶级企图搞垮合作社的阴谋，使一些思想单纯的青年社员受到了深刻的教育。



该剧形象地反映了当时边疆农村的现实生活，在艺术手法上作了较大的改革探索，对章哈剧的发展具有一定影响。1964年由西双版纳民族文工团排演，参加云南省现代戏会演，获得好评。云南人民广播电台曾录播过此剧。导演刀发祥，作曲杨力，舞美设计刀学容、帅熙；刀发祥扮演波依燕，刀光德扮演岩相丙，玉娟扮演玉南温，丹罕扮演咪依燕，朱兰芳扮演依香拉，刀国安扮演康郎恩，刀爱民扮演贺披。

打瓜招亲　滇剧传统剧目，丝弦腔。杨明、梅雪艳根据高俊峰、王飞云口述本改编。事见小说《飞龙传》。写赵匡胤与结拜兄弟郑子明外出游玩，路上看见村姑陶三春跑马射雁，郑子明对三春萌发了爱慕之心，托故跟至瓜园，摘瓜解渴，被三春发现。双方言语失和，交手比武，三春佯装不敌，陶弘出面相助，制服了郑子明。后经匡胤出面解围，郑子明与陶三春彼此心心相印，匡胤作媒，两人遂结为百年之好。

本剧是一出饶有风趣的小喜剧，具有浓郁的生活气息。从行当来看，是滇剧“草鞋”花脸和文武花旦的应工戏，全剧唱、做、念、打、舞兼重。陶三春与四个姑娘出场时有优美的“趟马”舞蹈；瓜园对打一场，边唱边打，颇有情趣，别具特色。1956年云南省滇剧团赴京演出此剧，博得了首都观众和专家的好评；剧本获云南省1956年度戏曲剧目奖。发表于《剧本》月刊1956年第11期，后收入《云南十年戏剧剧目选》、《滇剧传统折子戏选》。1956年首演时，由席国英、邱云荪导演，周惠依饰陶三春，李廉森饰郑子明。

打花鼓　花灯传统剧目。仲涵口述，仲任记录、整理。写花鼓公夫妇以打花鼓为生，四处流浪。一天，花相公叫花鼓公夫妇到花园为他打花鼓消遣。花鼓公夫妇在打花鼓时，赞扬了花相公家的富贵，又说了些吉利话，花相公仍不满意，恰巧花相公之妻丑小姐也来看打花鼓，花鼓公夫妇乘机奚落了丑小姐，讽刺了大户人家为富不仁。花相公夫妻听完花鼓后竟分文不给，花鼓公夫妇只好收起锣鼓离去。



该剧目在《缀白裘》中曾有记载。楚雄、禄丰、姚安、大姚等县均有此剧流传。元谋的《打花鼓》，花鼓公夫妇的表演有"矮桩"、"高桩"、"背花"、"侧翻"、"金盆倒水"、"竹筒倒水"等技巧表演；剧中还多了一个丑小姐，为该剧增添了喜剧气氛。所用曲调为〔花鼓调〕、〔凤阳花〕、〔叠断桥〕等。剧本保存于元谋县文化局。整理本由王启芬、陈国礼、岳千玲、邬桂兴等演出。

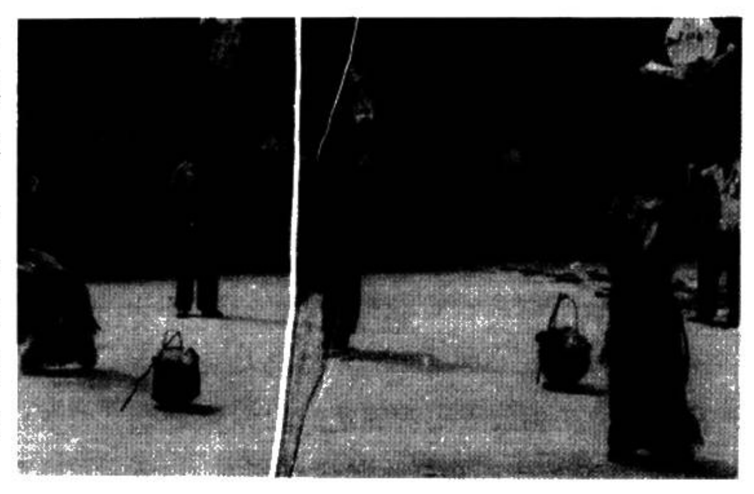
打枣　花灯传统剧目。又名《赵匡胤打枣》。杨明改编。写北汉王刘承祐设御勾栏，赵匡胤借酒醉闯入，杀死勾栏御乐女子，被刘四处张榜缉拿。匡胤欲去投奔舅父杜乡约，途中，路过一枣园，闯进园内打枣解渴，恰与枣园女主人吴玲玲——匡胤未曾谋面的舅母相遇，厮打起来。杜乡约返家，在与匡胤的对话中，才知道打枣人竟是自己的外甥。此时，捉拿匡胤的公差来到，被杜乡约巧言支走，匡胤才得以脱身逃向远方。



云南省花灯剧团排演了此剧。由张一凡导演，陈冬生饰赵匡胤，张惜荣饰吴玲玲，方荣华饰杜乡约。本剧为闹喜剧，导表演借鉴戏曲的行当程式与花灯歌舞相结合，赵匡胤为正生，杜乡约为老生丑扮，吴玲玲为彩旦，两公差也作丑扮。全剧唱腔均为〔吹腔〕（音调近似滇剧的〔七句半〕）。剧本1963年由云南人民出版社作为单行本出版。

打草竿　花灯传统剧目。流传于建水县的南庄、岔科和羊街等广大彝、汉族地区。由清末当地民间艺人施成发、施承启根据"赞八仙"的传说故事编成。写古时，京城里庆祝元宵灯节，一个矮老倌带着大姐二姐两人，踩着"小跷"，在大街上边舞边唱，尽情游玩。由打岔老倌用岔词挑逗、命题，由姐妹一一答唱"八仙"。

该剧专用〔打草竿〕曲调演唱，注入了许多彝族民歌民舞，唱词风趣，姐妹二人规定由少年扮，用真假嗓音混声演唱，民族气息浓烈。多年来，一直是当地群众看不厌、听不倦的剧目，也是一些花灯班必演的传统剧目。二十世纪八十年代扮演此剧的演员有普应忠(饰打岔佬)、龙有凤、李发昌(饰姐妹)等。



打鱼　　花灯传统剧目。有昆明、蒙自等路子。

昆明的《打鱼》源于清乾隆年间刊行的《缀白裘·渔家乐》中的一折。写邬老汉上街卖鱼未归，女儿在江边等候，盼望多打鱼儿孝敬父母。邬老汉归来后，对女儿讲述打鱼的艰辛，盼女儿早日长大成人。该剧演唱的〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔提水调〕和〔倒扳浆〕都是明清俗曲，唱词典雅优美，文学性较强，是昆明传统花灯剧目中较为文雅、古朴的传统剧目，历史较为悠久。唱调中的〔打枣竿〕，曾有“九板十三腔”之说，仅“一江风吹不散孤舟小憩”一句，十个字旋律就进行了四十二节(过门除外)，演唱此一句需时五分三十秒。是生、旦戏中演唱难度较大的一出小戏。1954年云南省花灯剧团邀请民间艺人李祥云、樊永寿传授后演出，由尹钊记谱，刘琼仙饰邬飞霞，吕海南饰邬老汉。剧本藏云南省花灯剧团。



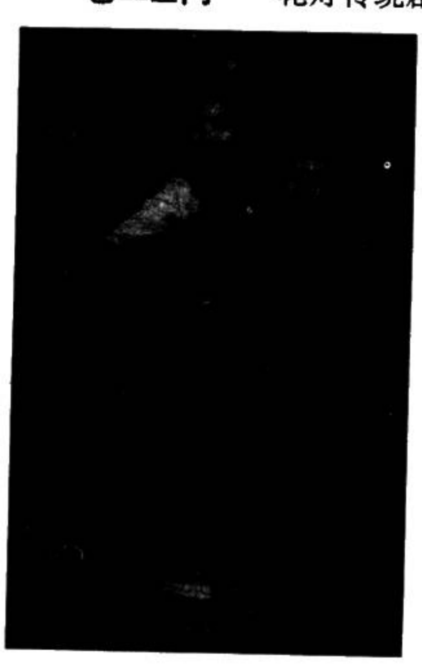
蒙自彝族地区流传的《打鱼》，又名《夫妻打鱼》、《彩船》。写渔夫张艄子卖鱼回家，叫妻子一同下湖去打鱼。在叫门时，妻子与他开了许多玩笑。尔后，夫妻一道下湖打鱼。在湖上，夫妻相互开了一个误以为对方被淹死的玩笑。打鱼收网后，两人又为大鱼的卖与留争吵不休，并打了一架。最后，妻子让步，张艄子将大鱼拿到街上去卖。本剧虽为外地传入，在近百年的演出过程中，不断经过当地民间艺人的改编和加工，在情节道白和唱腔等方面都有了增减，从而成为反映蒙自长桥海畔渔民生活习俗的剧目，给人一种亲切感，剧中张妻开朗、泼辣的性格展示得较为鲜明。剧中的〔过江调〕、〔渔歌调〕，也是从彝族民歌中提炼出来的，既抒情又高亢，与剧中的特定环境非常和谐。该剧为蒙自花灯代表性剧目、各地灯班必演的剧目之一，深得当地彝族群众的喜爱。蒙自永宁村花灯队的演出本是该村第二代花灯艺人李展口传的，由杨景辉饰张艄子、周德仙饰张妻。剧本保存于永宁村花灯队。(上图为蒙自《打鱼》改编后的演出剧照)

打鱼收子 滇剧传统剧目，丝弦腔。《二度梅》中的一折。写周渔婆母女水上捕鱼，偶然救起遭人陷害的书生陈春生。陈春生讲明自己身世。周家母女对陈深表同情。陈感激周家母女救命之恩，拜周渔婆为母，渔婆收陈为干儿，与女儿玉姐结为兄妹。



此剧情节简洁，语言通俗风趣，突出表现了滇池岸边渔民浓郁的乡土气息。剧中周渔婆的表演具有滇剧摇旦粗犷、土朴、风趣的独特风格，深受观众喜爱。中华人民共和国成立后，滇剧艺人罗香圃、张吟秋及碧金玉擅演此剧。云南省滇剧院演出此剧时，由碧金玉饰周渔婆，王玉珍饰周玉姐，余孝福饰陈春生。有云南人民广播电台录制的合式录音磁带发行。云南省滇剧院有收藏本。

包二回门 花灯传统剧目。芮增瑞、陈浦瑞根据徐德贵口述《驼子回门》整理。写春节期间，十二岁的包二，陪着二十二岁的新媳妇回岳母家拜年。途中，新媳妇触景伤情，满腔幽怨；包二则天真活泼，兴高采烈。小夫大妻，一悲一喜，闹了不少笑话。回到娘家，姑娘把一腔苦水向娘倾诉，其母才知上了媒人的当，懊悔莫及。剧本经整理后，剔除了对驼子生理缺陷的嘲弄及一些庸俗语言，把驼子改为小姑爷，加强喜剧气氛以突出小姑爷与大媳妇之间的悲剧性冲突。



1956年由楚雄专区剧团排演，陈浦瑞导演。同年参加云南省第一次戏曲观摩会演，获剧本、导演一等奖，崔学珍（饰大媳妇）、余桂芬（饰包二）获表演一等奖。剧目普及全省，并列为云南省文化艺术干部学校花灯班教学剧目。1979年，楚雄州花灯剧团重新排练后，参加当年全省创作剧目会演，省广播电台曾录音多次播放。剧中使用了〔四平调〕、〔采花调〕、〔小雀调〕、〔蛤蚂调〕、〔乡城调〕等楚雄传统花灯曲调。云南人民出版社1958年出版单行本。

半夜羊叫 彝剧剧目。集体创作，杨森执笔，1957年由大姚县麻杆房文艺演出队首演，1958年经郭思九记录，李宗柏整理，为两场彝剧。1961年又由赵新龙改编为四场彝剧。写二十世纪五十年代农业合作化运动时，富裕农民力立颇在半夜将已入社的羊杀了，假意

说羊被狼拖走。群众要求对力进行批评处理，支书罗颇力排众议，经过耐心细致的思想工作之后，力终于认识了错误。

该剧唱词继承了彝族诗歌中的比兴手法，并运用彝族的音乐舞蹈进行表演。它溶歌舞剧于一体，是彝剧诞生初期从创作到演出较为完整的一个新剧目。1962 年 1 月参加云南省民族戏剧观摩演出大会获得好评。导演赵新龙，音乐设计陈力全，舞美设计贾亚中，杨森饰演力立颇。改编本 1963 年分别选入云南人民出版社出版的《云南民族戏剧的花朵》、中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧选》。



半箩煤 花灯剧目。孟家宗编剧。写党的十一届三中全会后，四合坝大队实行生产责任制，社员秃大哥因公致残，干部、群众都忙于自己的责任田，疏于照顾，使秃家缺煤断炊，其妻因此对政策产生了疑虑。支书送煤上门，并向他们夫妇道歉，以实际行动感动了秃大哥夫妇。

1982 年由建水花灯团排演。导演李本仁，音乐设计刘天祥，舞美设计沈克坚。郭迎春饰秃大哥，周旭明饰秃大嫂，丁康饰支书。参加云南省 1982 年戏曲现代戏调演获优秀剧目奖。省内大理、临沧等地区的不少剧团都上演过该剧，在农村演出颇受欢迎。剧本发表于《云南剧目选辑》1982 年第 2 期，后收入云南人民出版社出版的《双巧缘》。

古城会 滇剧传统剧目，襄阳腔。又名《斩蔡阳》。事见元明阙名杂剧《关云长古城聚义》、《寒山堂曲谱·关大王古城会》及《三国演义》第二十八回"斩蔡阳兄弟释疑，会古城主臣聚义"。写关羽知刘备去向后，封金挂印辞别曹操，保二位嫂嫂过五关斩六将。行近古城，得知张飞下落，喜而往见。张飞以关羽久居曹营，疑来古城另有计谋，迎进二位嫂嫂后阻关羽进城。关羽再三剖白，张拒不听释。时秦琪之舅蔡阳率兵追来，张飞更疑，闭城不纳，只允助三通战鼓。到关羽立斩蔡阳于城下，张始跪门迎接，弟兄团圆。本剧为红生重头戏。滇剧著名红生李少白、赵悦卿、刘海清、邱小林及张艺超等均擅演此剧。原来以唱念为主，关羽不抬腿，不睁眼，不耍大刀，打太平把子，以表现儒将风度。自张艺超始以武生应工，并将老生、武生、武二花脸的一些表演程式糅在一起，在表演、工架、唱腔、武打及舞台造型等诸方



面都作了创新;运用了抬腿与马童配合亮相,加强了眼神、马鞭的幅度,在开打中重视大刀的灵活和力度,使这出戏在唱念做打四方面均成为重头戏,更丰富了关羽这一人物形象。张艺超的演出手抄本由省文艺学校研究室收藏。

玉约瓶 花灯传统剧目。1952年由戴存珍、李家声口述,刘宝贤整理。1953年又由王旦东改编。写红鱼公主被渔翁张三捕获,要求释放。张三趁机勒索,红鱼拒绝,困于笼中。李二郎上京应试,路过湖畔,放了红鱼。为感二郎救命之恩,红鱼以玉约瓶相赠,告以口诀。二郎被张三追赶,投宿山村,茅舍孤灯,夜雨愁人,遂取出玉约瓶念诀语,红鱼公主领众仙女飘然而至,酣歌畅舞,历数保护二郎的经过,引来风趣的店家同歌同舞。



此剧由玉溪人民实验剧团首演。张桂英饰红鱼,杨炯明饰李二郎,薛国兴饰店家,冯则华饰张三。1953年参加了全省及全国民间音乐舞蹈会演。艺术上在传统的基础上,大大发展了歌舞成份的表演,歌舞与戏剧性情节结合,还创造出“正崴”、“平崴”、“抖扇”、“别扇”等舞蹈动作,及队形的组合变化。与此剧同时发掘出来的〔叠落金钱〕、〔八朵莲花〕等曲调,广泛传唱至今。剧本被收入云南人民出版社1979年出版的《花灯小戏选》。

宁北妃 京剧剧目。又名《火烧松明楼》。张小明编剧。故事取材于大理白族民间传说。写蒙舍诏主皮逻阁为统一六诏,用计召集其余五诏首领聚会于松明楼,突然放火毁楼,五诏首领遇难。邓赕诏妃白洁率兵抗拒皮逻阁,不胜,力战而死,被白族人民尊为“白洁圣妃”,每年旧历六月二十五日举火把以祭之。此剧是京剧反映云南少数民族题材的早期之作。民国三十年(1941)五月由厉家班在昆明演出,厉慧敏主演白洁夫人。剧本今已不存。



四耳打草鞋 端公戏耍坛剧目。当地称耍坛戏为“春戏”或“脏戏”。镇雄县端公各坛门中常演此戏,流行很广。剧本取材于民间传说。写四耳、大嫂及妹妹三人,见母亲年老,便好吃懒做,不服母亲管束,不尽孝道。母亲无奈,求雷神打死三人,但又因母子之情,骨肉连心,难以割舍。母亲又苦苦求告雷神给三人还魂,使四耳、大嫂、妹妹悔过自省,孝敬老

母。有镇雄县拨机文化站保存的平天乡胡家渊口述本。

红石岩　昆明曲剧剧目。石玉、灌玉编剧。剧本取材于彝族支系昆明撒梅人有关“调子会”起源的传说。写土司毕么帕对热恋中的情人阿格里雅和维留妮又嫉又恨,订下毒计强聘维留妮为妾,抓走并欲害死阿格里雅。乡亲们全力为阿格里雅担保。毕么帕无奈,只得将他释放,但暗中却派家丁跟踪,并将他推下悬崖,又抢维留妮进府逼婚,阿格里雅幸得猎人阿朵相救,扮成老猎人救出维留妮。毕么帕率众穷追,这对恋人被逼得无路可走,双双撞死于崖顶,鲜血染红石岩。“红石岩”由此得名。为纪念这对苦难的情人,撒梅人每年农历八月十六日至十八日都要在红石岩前聚会,歌舞三日。



本剧是由昆明人民曲剧团创作演出的第一个少数民族题材剧目,它展示了曲剧的艺术特色,和谐地表现了民族风情。1959 年 4 月参加云南省艺术节目会演和省市剧团向国庆十周年献礼重点剧目展览演出。中国唱片厂录制了该剧唱腔选段发行。云南人民广播电台于 1981 年录制播放了唱腔选段,云南人民出版社出版了此剧的单行本。导演许从新,音乐设计张玉清、栗臻、张莹莹,舞美设计张乐天。张莹莹饰维留妮,王兆麟饰阿格里雅,冯炳臣饰毕么帕,梁正德饰克摆拉包,张秀芬饰那姆楚,王璟饰阿朵。

红色三弦　白剧剧目。杨元寿、李晴海、薛子言、陈兴编剧。写白族地区虹山公社文艺组长腊梅在水利工地一面劳动,一面把工地上涌现出来的先进事迹编成大本曲在工地上演唱。大本曲老艺人董晋才认为腊梅和他争夺地盘,决计要与腊梅较量一番,结果闹出很多笑话,一气回家。后经腊梅和副区长的耐心帮助及热忱照顾,董逐渐觉悟,回到了工地,并参加腊梅的文艺组,还积极编演新曲本,得到广大群众的赞赏。

此剧是白剧发展中的一个重要剧目。人物形象生动,富于民族特色。语言运用了许多白族民间比喻,文体采用白族民歌格律,较注意唱词的文学性。音乐设计以大本曲为主,并较多地吸收了白族民歌素材。一些唱段,一直在群众中流传;在继承和发展白剧的艺术特色、白剧如何反映现实生活等方面积累了经验,是一次有突破性的创作实践。曾参加 1964 年云南省现代戏会演和 1965 年西南区话剧、地方戏会演。并到北京、成都、长沙、贵阳等地演出,受到普遍欢迎。国家领导人叶剑英观看了此剧。大理州白剧团演出。导演苏丹、姜祥、张烈俊;音乐设计李晴海;舞美设计钊培基、杨月明;杨洪英饰王腊梅,董汉贤饰董晋才,张烈俊饰副社长。

红娘递柬　花灯传统剧目。是禄丰县中心井花灯班社的保留剧目。故事源于元杂剧《西厢记·传柬》一折。写崔夫人毁婚约，致使张君端病卧西厢。红娘奉小姐崔莺莺之命前来递柬，顽皮的琴童有意与相公逗咀扯白。张君端命琴童上街买肉来款待红娘，将其支开，自己却跪地相求红娘为他传递书信。



剧本唱词结构为无规则长短句和四三结构的三句式。曲调唱〔琵琶玉〕、〔打草歌〕等明清小曲。是一出生（小生）、丑（娃娃丑）、旦（小花旦）并重，而以做工为主的喜闹剧。楚雄州艺术研究室有张玉荣口述、冷用忠记录的藏本。

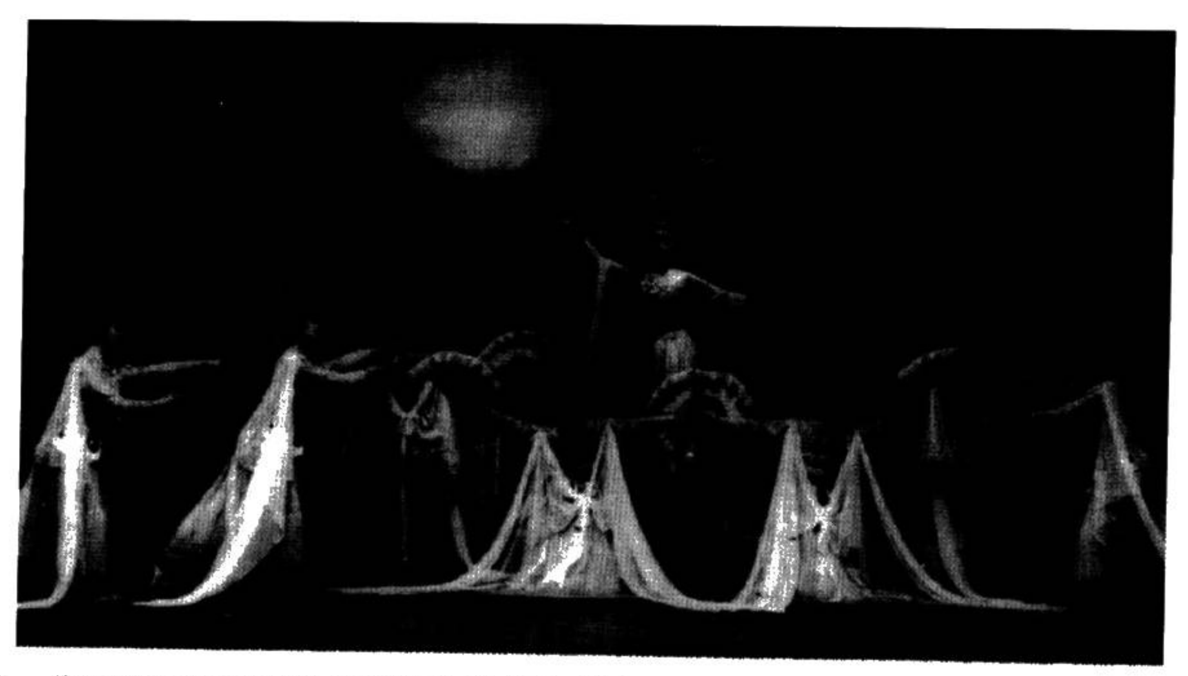
红梅记　滇剧传统剧目。金重据杨培源口述本整理。写南宋时，书生裴舜卿在西湖游玩，适遇奸相贾似道偕姬妾乘舟嬉游。裴生斥奸抒怀，侍妾李慧娘闻听后，顾盼称赞裴生："美哉，少年！"李因此获祸，成了贾似道剑下冤鬼。贾似道诱裴生入贾府，囚禁书斋，并令廖进中刺杀裴生。黑夜沉沉，慧娘幽灵在红梅阁中与裴生幽会，刺客前来追杀，慧娘奋勇解救裴生，惩治强梁。



此剧由蒙自专区代表队排演，张庆玲饰李慧娘，杨培源饰贾似道，王少良饰裴舜卿。参加1956年全省第一次戏曲观摩演出时，受到好评，获剧本二等奖。剧本在改编上删去原裴舜卿与卢朝蓉相爱这条线，更集中地表现了裴生和慧娘与封建统治阶级的代表人物贾似道作斗争这一条主线。参加省会演后，曾在专区内各县多次演出。后来是红河州滇剧团保留剧目之一。《云南十年戏剧剧目选》收入了此剧。

红葫芦　花灯剧目。鲁凝编剧。取材于花灯艺人薛国兴口述的民间传说。写水老鸦欺凌小蚌壳，被渔民王小哥所救，王小哥与小蚌壳结为夫妻。水老鸦化为巫婆，怂恿国王强迫王小哥将小蚌壳送给国王为妃，被王小哥拒绝。王小哥在湖中仙子的帮助下，经过各种考验，得到红葫芦，放出葫芦中的大火，将国王、水老鸦等烧死，与小蚌壳重新相聚。

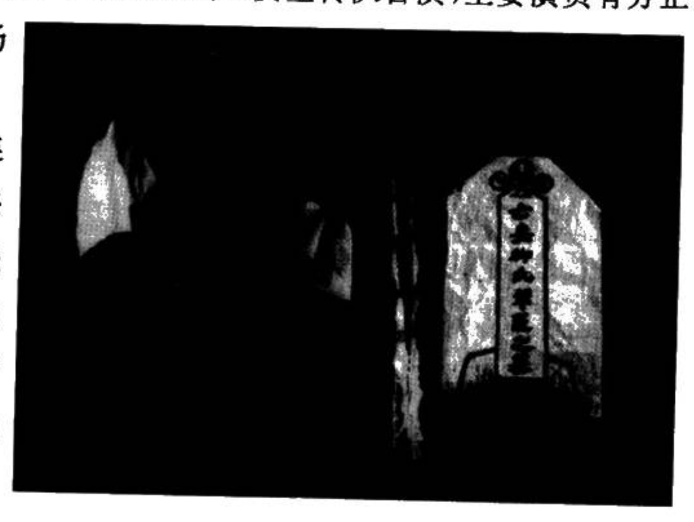
这是个通俗的花灯神话剧，由于情节的喜剧性，音乐抒情优美，舞台美术色彩多姿多彩，成为花灯剧目中演出面最广、演出场次最多的剧目之一，四川、广东的剧团也移植演



出。此剧曾引起关于花灯风格的热烈争论，并由此引导了对继承花灯传统与革新的探索。云南省花灯剧团1956年首演。导演鲁凝，音乐设计尹钊，舞美设计石宏。史宝凤、蒋丽华饰小蚌壳，袁留安饰王小哥，黄仁信饰国王，张世俊饰水老鸦。同年参加云南省第一次戏曲观摩演出大会，获剧本二等奖。剧本曾先后被收入《云南十年戏剧剧目选》和《云南(三十年)戏剧剧目选》。

刘二梅　傣剧剧目。根据现代剧目《刘介梅》汉文本移植改编。写家庭出身贫寒的革命干部、共产党员刘二梅，不注意思想改造，生活富裕了，却忘记党的恩情而蜕化变质，在帕毫曹老七的拉拢下，放高利贷，剥削他人，后被组织察觉，经过帮助教育，使他深受感动，决心痛改前非重新做人。

该剧的演出曾对当时的政治教育、稳定边疆、发展生产，起到了一定的作用。剧中人物全部改为傣家人的名字，语言全都傣族化，生动朴实，受到傣族观众的喜爱和欢迎，为傣剧移植演出外来现代剧目积累了经验。1959年由德宏州工委宣传队首演，主要演员有方正湘、项品茂、多少廷、多爱华、朗玉明、杨进兴等。



刘全进瓜　大词戏传统剧目，连台大戏《目连救母》中的一本。写唐太宗时，书生刘全，功名不第，别妻外出经商。西方地藏王菩萨化为道月长老，到刘家募化，刘妻柳氏因手头不便，遂将凤头金钗交与长老助善。长老将钗失落，被“二混”拾到，又当至刘全手中。刘

全疑心妻子与人有私，急忙回家逼问，柳氏难辩，自缢身亡。长老复来吊孝，将金钗助善一事说明原委，刘全追悔莫及。时唐王魂游地府后，贴榜招人向阴曹阎君敬献北瓜。刘全揭榜，欲借献瓜之机，到阴间与妻团聚。刘全向阎君诉说苦情，感动阎君，令夫妻二人借尸返回阳世重圆。大词戏艺人在此剧中用优美动听的声腔，比较细腻地抒发了剧中人物的思想感情，特别是《上坟》一折中刘全的唱段，更是脍炙人口，在维西大词戏爱好者中广为流传。维西县文化局有梁成江口述、秦耕记录的藏本。

刘成看菜　花灯剧目。鲁凝、黎方、李润、佘荣琨、熊介臣根据花灯传统剧目《刘成挖地》改编。写小帮工刘成为地主看菜园，碰着贫苦农民家的小姑娘小香前来拔菜，双方都以为对方是来偷菜的，因而互相对骂。后来，小香讲出了自己受地主虐待的情况，从而互相赔礼，互相同情，互相帮助。



该剧是一出儿童小歌舞剧。以戏谑性的互骂作为戏剧纠葛的表现形式，使得该剧富于风趣。刘成以童生丑扮应工，小香以娃娃旦应工。前后呼应及对衬性的歌舞使该剧活泼流畅，充满喜剧效果，并别具一格。成人及儿童观众均易接受，是云南花灯的保留剧目之一。剧本发表于《小剧本》1960 年 4 月号，并先后收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年)戏剧剧目选》。云南省花灯剧团 1959 年首演。导演李润等，音乐设计陈源。余海龙饰刘成，蒋丽华饰小香。

佤山前哨　滇剧剧目。临沧地区《佤山前哨》创作组创作；创作组组长艾群，副组长李生乡，组员李腾龙、杜桂甲、杨成、陈林昌、周石君等；出版及获奖演出稿执笔：杨成。写 1962 年云南境外国民党左歹残部，企图采取内外勾结的办法偷袭阿佤山区阳帅寨，派遣匪徒化装入境联系。阳帅大队党支部书记、民兵连指导员岩松率民兵追击匪徒，原想活捉，不意匪徒被打死。隐藏的敌人企图转移视线，栽赃水库管理员戛布月老人，使老人蒙冤受屈。岩松依靠群众查清了敌情，保护了戛布月，并在上级领导下将计就计，诱敌深入，在军民联防的罗网下将内外敌人一举歼灭。



本剧先于1974年由临沧地区文工团排演，赴昆参加全省观摩演出。1976年粉碎"四人帮"后重新加工修改排练，于1977年底再次赴昆演出受到欢迎。1978年初应邀赴思茅、西双版纳演出，亦受好评。同年，云南人民出版社出版《佤山前哨》单行本。1979年云南人民广播电台作全剧录音，于国庆三十周年向全省播放，同年获省创作二等奖。导演盛鹤翔，音乐唱腔设计杨德厚、李华、赵家禄、莫宝华、孙国贤，舞美设计张天宝、傅炳灼。唐朝观扮演岩松，赵永升扮演尼明，孙国贤扮演戛布月，段琼焕扮演月梅，夏从政扮演罗拉，徐学先扮演左歹。

佤山雾　京剧剧目。王绍志编剧。剧本以"文化大革命"期间，在阿佤山推行"政治边防"所造成的严重恶果为素材进行创作。写党支部书记岩布勒失散多年的弟弟从境外回来投靠亲人，却被疑成特务，遭到拘捕而含恨自杀。岩布勒也因"窝藏坏人"、"里通外国"罪名被投入监狱。其妻娜哈拉因此神智失常，跟随外迁群众出境，被执行任务的民兵英雄叶娘截获。叶娘坚决不许自己的亲姐姐娜哈拉出境，但无法回答她提出的一系列"为什么"。



该剧写出了"文化大革命"时期，边疆兄弟民族在"左"倾路线下的悲惨命运，具有积极的现实意义。剧本结构严谨，文词精炼，出情出戏，真实可信，得到了戏剧界及观众的赞扬。

该剧由云南省京剧院演出。导演梁先庆、苏保昆，音乐唱腔设计王绍志、道玉书、马文灿、周明义、王长春、索天靖、苏保京，舞美设计李章群、李矢雄。关肃霜饰叶娘；其他主要演员有钰存、梁汉森、高峣、樊文秀、杨丽春、苏保京、筱福珊等。曾进京参加国庆三十周年献礼演出，荣获文化部颁发的演出一等奖，剧本创作二等奖；关肃霜获表演一等奖。中央电视台、中央人民广播电台分别录制成音、像节目播放。剧中主要唱段，被一些戏曲院校选为教材。剧本先后发表于《剧本》月刊、《云南剧目选辑》，并被收入云南人民出版社出版的《国庆三十周年献礼演出剧目》。

长亭饯别　花灯传统剧目。又名《莺莺饯别》或《红娘推车》。该剧在昆明、呈贡、元谋、楚雄各地传统花灯中均流行，但唱腔旋律不同，或不完全相同。故事源于《西厢记》。写崔夫人得知女儿莺莺与张生有私，遂逼张生立即赴京求取功名。莺莺命红娘在长亭备下酒筵，为张生送别。剧中有莺莺、红娘、丫环、张生、书童和车夫六人出场。戏从莺莺登车至长亭开始，张生骑马来到长亭，斟酒毕，在车夫催促下，莺莺相送张生一程后，恋恋不舍地与之分别。

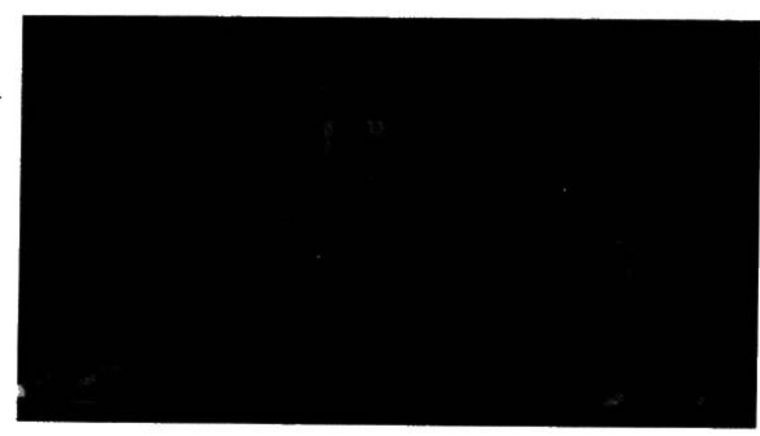


昆明花灯的演出本，全部唱腔均为明、清俗曲；莺莺上场唱〔打枣竿〕，张生上场唱〔挂枝儿〕，红娘、书童斟酒时对唱〔倒扳桨〕，车夫催促张生起程时唱〔挂枝儿〕或〔金钮丝〕，送别时莺莺、张生、红娘等唱〔离亲调〕，剧末时莺莺等唱尾声〔清江引〕（或称为〔青娇衣〕）。中华人民共和国成立后，昆明、呈贡较少演出，楚雄中心井演出较多；演出时，崔莺莺、张君瑞均坐（骑）经过精细装裱过的纸马竹轿，实感较强。演出本分别收藏于云南省花灯剧团资料室和楚雄州文化局艺术研究室。



长堤　滇剧剧目，胡琴腔。金卓桐编剧。写一个电闪雷鸣、大雨倾盆之夜，新修河堤面临危险。生孩子刚满月的阿兰只身冲向河边防汛护堤，留在家中的婴儿却被组织抢险的副队长救走。阿兰一家护堤归来不见孩子，绝望中，副队长送婴儿至家，孩子被取名“长堤”。该剧情节紧凑，行动性强。剧本发表于《边疆文艺》。丽江专区滇剧团排演，和世伟、张琼英等主演。参加1964年全省戏曲现代戏会演受到好评。省内很多剧团相继上演。（见右图）

圭山彩虹　彝族撒尼剧剧目。金云编剧。根据撒尼民间神话故事改编。写撒尼姑娘阿妹若兹与放羊的撒尼小伙布刀若舒相爱。头人家的儿子贼扑想得到阿妹若兹，就与打手装做野猪，躲藏于布刀若舒放羊必经的树林中，暗害了布刀若舒。贼扑用火烧尸时，阿妹若兹用手镯巧妙地引开了守卫在火葬场上的打手，跳入火中与布刀若舒同归于尽。打手把阿妹若兹和布刀若舒分开烧，两股青烟化成两道彩虹，明的是阿妹若兹，暗的是布刀若舒。从此，世间就有了彩虹。为纪念他俩，撒尼姑娘就把彩虹绣在包头上，世代相传。



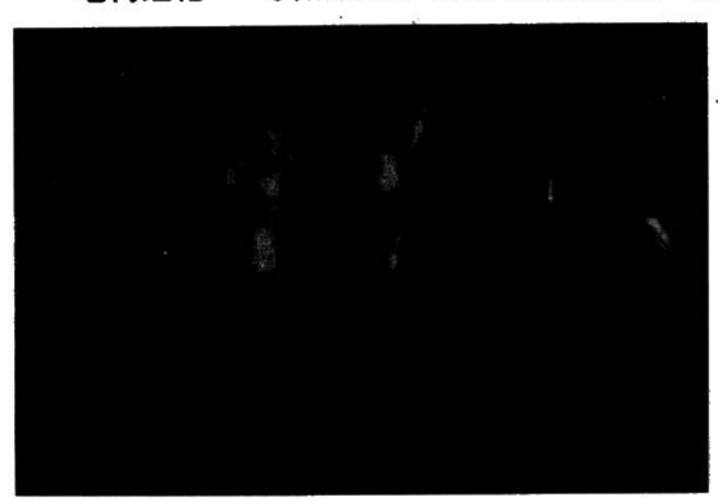
本剧在唱词上保持了撒尼人叙事长诗的五言诗格式，音乐上选用了优秀的撒尼民歌，

并在此基础上有所发展，受到观众喜爱，至今仍是撒尼人“看不够”的剧目。路南县文工队首次将《圭山彩虹》译成汉语配以撒尼音乐演出，并参加1979年曲靖地区文艺汇演，受到好评。宜良县滇剧团也曾移植成滇剧演出。1960年路南海宜演出队首演时，导演金云、金强，音乐设计金云、金弦、金国富。主要演员有金玉兰、李兰英、方和昌、方春和、金弦等。路南县文工队收藏有剧本。

早赞与半赶　苗剧剧目。1958年年底由鲁甸县水磨区水磨乡苗族社员王国光等人创作并演出。该剧取材于苗族民间传说。写苗族青年早赞（男）和半赶（女）相恋。某日，半赶上山放羊被虎叼走，并藏于山洞之中。早赞放羊上山寻找半赶，用歌声呼唤着自己的恋人，不知走了多少座山，过了多少道河。几天后，被虎藏在洞中的半赶终于听到了恋人的歌声，她也用歌声来诉说自己的不幸遭遇和思念之情。早赞察觉后回家把真情告诉哥嫂，哥俩带上弓箭设法将老虎引出洞外，早赞射死猛兽，半赶得救。亲人相会。

此剧腔调采用的多是苗族民歌曲调。表演时载歌载舞，有浓郁的民族生活气息，是鲁甸苗剧形成的开端。该剧1959年2月参加昭通专区民族民间文艺会演获得大会演出一等奖，主要演员有王国光、张国聪、王建珍、吴永芳、吴秀美等。后在苗族群众中演出很受欢迎，1960年昭通红旗花灯团曾将此剧改编为同名小歌剧参加了昭通专区专业文艺会演。

老树红花　滇剧剧目。又名《上梁大吉》。朱柄编剧。写某生产队队长孙守清和副队长赵海生，是在民主革命运动中，同时成长起来的农村基层干部。但到了社会主义革命时期，赵海生革命意志衰退，不以队里的工作为己任；在春耕大忙时节，抽调劳力去为自己盖房子，又在经济上占集体的便宜。孙守清针对赵海生的一系列错误，给予了严肃、热情、耐心的批评帮助，赵终于醒悟，决心和大家一起走共同富裕的道路。



本剧较好地继承滇剧的表演和唱腔传统，并有所创新。该剧由楚雄州滇剧团排演，参加云南省1964年现代戏观摩演出获得好评。剧本发表于《边疆文艺》1964年第12期。导演曾文运等，音乐设计沈之光、潘廷祥，主要演员为曾文运、王荣华、施荃生、李宝珍等。

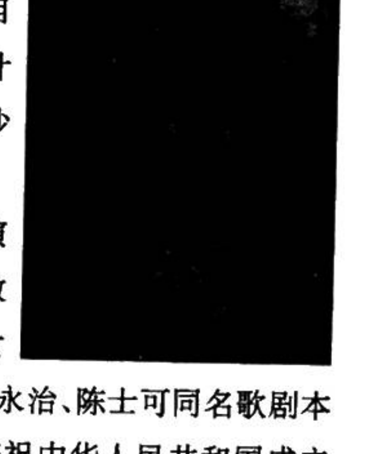
老海休妻　花灯传统剧目。鲁凝根据传统花灯剧目《贾老休妻》改编。写农民老海发了财，想休掉结发妻子黄脸婆，到城里讨一个花大姐。被其妻调笑讽刺，落得个自讨没趣，无可奈何。

该剧是一出讽刺小喜剧。语言风趣，朴素自然，生活气息浓郁。老海与其妻在表演

中的花灯舞蹈身段，与剧情及唱念紧密结合，具有花灯和乡土特色。是云南花灯的保留剧目之一。1965 年由云南省花灯剧团首演。导演金重，音乐设计陈源。袁留安饰老海，史宝凤饰老海妻。剧本存云南省花灯剧团。（见右图）



多沙阿波　京剧剧目。有两个演出本。一个是胡少奎、王信海编剧，个旧市京剧团演出本。写红河南岸多沙一带，民国七年(1918)，各族群众准备欢度一年一度的“苦扎扎”节(也称“六月年”)。土司派人下寨来逼收节礼和寿贡，群众无力缴纳，土司手下强将阿尼拉走，打死其母。这些暴行，激怒了人民，他们在哈尼族姑娘沙娜带领下奋起抵抗，杀死土司管家，攻占土司衙门，尊沙娜为“多沙阿波”(“阿波”是哈尼族对长者的尊称)。土司逃到临安，搬来救兵，复被义军打败。后由于内奸出卖，起义军遭到失败，沙娜继续发动群众进行反抗斗争。该剧是京剧艺术地方化、民族化的一次较为成功的尝试。创作过程中，应用了哈尼族扇子舞、长刀舞和棒棒舞；乐队配置了铓锣，在〔锦亭乐〕曲牌和〔高拨子〕腔调中，融合了哈尼族的山歌调旋律，从而艺术地展现了边疆生活的特点。此剧于 1959 年 4 月参加全省艺术节目会演，《云南画报》刊登剧照三幅。导演胡少奎、王信海，舞美设计张炳珠、周天雄，音乐设计王信海。由王月娟饰沙娜，杨剑依饰沙娜父，王丙辰饰莫洛土司，张大鹏饰普鹰。（见上图）



另一个演出本是吴枫、金素秋、黎方编剧，云南京剧院一团演出本。导演张宝彝、赵慧聪、吴枫。关肃霜扮演椰芝(见右图)，徐敏初扮演惹木，高一帆扮演三伙头，杨勇斌扮演戛洛，夏韵秋扮演女土司。该剧根据 1955 年云南省红河哈尼族彝族自治州歌舞团冯永治、陈士可同名歌剧本改编，是 1959 年 10 月云南省京剧出省巡回演出团赴北京参加庆祝中华人民共和国成立十周年献礼演出的主要剧目之一。1963 年 9 月，云南京剧院一团赴北京演出以前，又对该

剧作了修改加工。周恩来总理在北京观看了该剧的演出，并上台亲切接见演职员。10月27日，周恩来总理邀请在京演出的关肃霜等到国务院总理会客室做客时，高兴地对她们说，《多沙阿波》是个好戏，这个戏适合关肃霜演，并对该剧提出了一些修改意见。

安安送米　佤族清戏传统剧目。《三孝记》中的一折。杨作志根据腾冲县甘蔗寨清戏组演出本整理。写安安将在学堂攻书时省下的白米送到林姑婆家，接济被奶奶逐赶出门的母亲庞三春，三春得知白米是安安节省的口粮，十分感动，虽不忍他离去，但为了不误安安的学业，仍忍痛督促安安及时返回学堂攻书。



该剧声腔由〔清江引〕、〔驻云飞〕、〔大汉腔〕、〔哭相思〕等几个曲牌组成。几段一唱众合的帮腔，突出了高腔戏的特点。剧本文词古朴，是佤族清戏中的主要保留剧目。剧本存腾冲县文化馆。

牟伽陀开辟鹤阳　白族吹吹腔传统剧目。根据民间故事改编。写古时鹤阳(今鹤庆)是一望无涯的水泽之地。蝌蚪龙在其中兴风作浪，危害群众。南诏王驸马牟伽陀欲制服蝌蚪龙，开辟鹤阳，得观音指点，并赠与降魔宝珠，用宝珠打败了蝌蚪龙。但蝌蚪龙逃入洞中，死不退出鹤阳，牟伽陀访来英勇的大力神和二力神，以馒头作诱饵，合力诱出蝌蚪龙，除了大害。洪水退去，一个平整的大坝子现了出来，人们从此在坝子里安居乐业。

全剧七十九场，有仙佛神将、水怪精灵、王室贵族、人间豪杰等八十多个人物登台表演，是吹吹腔繁荣发展的一个标志。清末由鹤庆西山打板箐阿龙业余吹吹腔剧团在西龙潭西山庙戏台演出。剧本存处不详。

永昌花鼓　花灯传统剧目。流传于施甸县山区斯喇一带。写永昌府某小两口闹感情纠纷，妻子因男人打骂了她，要与男人分家。后男人向妻子承认了错误，小两口言归于好，并双双一起游逛了永昌城。随着剧情的展开，同时介绍了永昌城的大街小巷以及永昌的山川地势和民俗风情。该剧集说唱舞为一体，有人物、故事和一定的冲突，唱词说白全系当地方言土语，诙谐风趣，具有较浓的生活气息。

杀惜姣　滇剧传统剧目，胡琴腔。杨桐、梅雪艳根据周惠依、李廉森口述本整理。事见《水浒传》第十九——二十一回。写宋江之妾阎惜姣与张文远私通，宋遂不愿与阎来往。一日，宋江遇阎婆，被阎婆强扯至乌龙院。宋一夜遭阎惜娇冷落，清晨怒而离去，仓促中不慎将装有晁盖来书的招文袋遗失，为阎所得。宋发觉后，寻至阎处，恳求归还，阎遂逼宋江立下文约任其改嫁，宋江件件依从，但阎执意不还宋书信，且声称要告到官府出首。宋江忍

无可忍，手刃惜姣。

这是一出须生和花旦的应工戏，剧情紧凑，层层推进直至高潮。全剧唱、做、念并重，宋江在表演上运用了抖髯、甩髯、耍髯等“髯口功”，以及跪步、蹉步、单吸腿云步等步法。1960年由云南省滇剧院首演，李廉森饰宋江，周惠侬饰阎惜姣。剧本收入1981年云南人民出版社出版的《滇剧传统折子戏选》。(见右图)



阴阳河　滇剧传统剧目，丝弦腔。本事见《三宝太监西洋记》第八十七回“王明地府寻妻”。写明朝山西商人张茂生与妻李桂莲共赏中秋，醉后交欢，秽犯月宫。张赴川经商，行至阴阳河，瞥见妻在河畔汲水，上前相认，始知其妻已死，在地府改嫁鬼役倪木。张至倪家，夫妻互诉离情。倪木归家，见张欲杀之，李桂莲谎称张为己兄，倪木信而置酒款待。百日后桂莲返魂，夫妻重圆。

民国三年(1914)四月京班梆子班女演员碧云霞来昆明演出此剧，表演手段较传统滇剧丰富。竹八音在多次观摩后于同年底参照京剧修改以同名滇剧演出，由他本人饰李桂莲，刘海清饰张茂生。民国六年碧云霞再次来昆，竹八音又亲自向她求教，经过不断琢磨，修改设计唱腔、身段，使剧目焕然一新。滇剧原唱“襄阳腔”，竹八音改唱“丝弦腔”，用〔一字〕转〔二流〕，情绪紧张的地方糅合了梆子腔调。在表演身段上，李桂莲踩跷挑水桶跑圆场。“丝弦腔”的〔行弦浪子〕，配合走“花梆子”身段，飘洒、灵活、秀逸。二十世纪二十年代后期及三十年代，为竹八音经常上演的剧目，饰张茂生的还有李正清等。全本演出不多，经常演出为《河边汲水》、《归家诉情》二折。中华人民共和国成立后未演出过，现已失传。

江汉渔歌　滇剧剧目，襄阳腔。高竹秋根据田汉所著同名京剧移植。写南宋时，宗泽元帅之旧部阮复成回到故乡，与其女阮春花在汉江捕鱼为生。金兵侵犯汉阳，太守曹彦约起用阮复成，让他联络江汉渔户共同抗金。春花勇擒奸细，又射死金兵，救下突围送信的副将刘芳。阮复成与曹彦约在对待洞庭湖义军的态度上产生了矛盾，但为顾全抗金大局，仍率领渔民冲锋陷阵，大败金兵。阮家父女看透了南宋小朝廷的腐败，决心聚集民众，举起反叛朝廷的义旗。

此剧1949年秋，由实验剧场首演，主要演员有邱筱林、周惠侬等。演出时运用了彩色灯光和立体布景，打破了传统戏的演出格局，使人耳目一新。

观音点化　大词戏传统剧目，高腔。梁成口述，秦耕记录。该剧系连台本戏《目连救母》中的一折。写刘氏青提不“吃斋行善”，堕入阿鼻地狱。其子傅罗卜决心救母，艰苦跋涉。荒郊日暮，借宿茅庵，庵中只有一女，愿以终身相托，百般挑逗，罗卜无动于衷。女子无耐，

留言曰:“路上若遇苦和难,口念‘南无观世音’。”飘然而去。罗卜猛省,此乃观音菩萨点化。

该剧唱腔富有民间色调,表演载歌载舞,生动活泼。这种“二小”戏,在传统大词戏中颇为少见。1980年由维西县保和镇业余剧团演出。演出本现存维西县文化局。

阿黑与阿诗玛 京剧剧目。金素秋、吴枫编剧。取材于彝族撒尼人的民间传说。写聪明美丽的阿诗玛爱上了勤劳勇敢的牧人阿黑。心肠狠毒的热布拜,抢走阿诗玛,欲强行配给自己的儿子阿支,阿黑闻讯赶来,战胜了热布拜的种种阴谋诡计,救出阿诗玛。回家路上,热布拜开闸放水,将阿诗玛淹死。但阿诗玛的回声,却永远在撒尼人民心中回荡。

该剧是中华人民共和国成立初期京剧表现兄弟民族题材的一次尝试,它既保持了地道的京剧韵味,又富于浓郁的民族特色,对京剧的推陈出新作了有益的实践。导演吴枫,主要演员有金素秋、高一帆、裘世戎、潘铁梁、应畹农等。曾于1956年参加云南省第一次戏曲观摩会演,获剧本、演出、导演、音乐、舞台美术共五个一等奖,潘铁梁获表演二等奖,应畹农获表演三等奖。同年并被调京作交流演出。越剧、评剧、豫剧以及外地京剧团曾移植上演;还被拍摄成连环画出版。剧本编入《剧本》月刊“戏曲剧本专刊”第一集,后收入《云南(三十年)戏剧剧目选》。

杨门女将 滇剧传统剧目,多声腔。鲁凝根据传统滇剧《十二寡妇征西》,并参照罗香圃、周少林、张禹卿、周惠侬、梅雪艳等人的演出本改编。写西夏对北宋发动战争,宋朝杨家将在连年征战中牺牲惨重,只剩一门孤寡,无人挂帅出征。太师张英等与西夏暗中勾结,主张屈膝求和,竭力阻挠出兵。以穆桂英为首的杨家女将,以国事为重,毅然挂帅西征。她们设计清除内奸,奋勇抗敌,终于取得胜利。



剧本剔除了原剧中的迷信糟粕,开掘出颂扬爱国主义精神的主题,着力塑造大智大勇的杨家女将英雄群象,激情充溢,震撼人心。

此剧由云南省滇剧团演出。导演碧金玉、周惠侬、席国英、殷质泰等,主要演员有周惠

依、碧金玉、惠瑶屏、左美英、罗仁芳、戚少斌、邱云荪、李廉森等。参加1959年国庆十周年献礼演出及出省巡回演出，受到广泛好评。剧本先后收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南（三十年）戏剧剧目选》。

杨老爷收租　花灯传统剧目。大姚县盐丰地区花灯艺人于清末时集体创作。写某年天旱，庄稼欠收。佃户乔二娃去求杨老爷减免租子，杨到乔二娃家查看收成，见乔妻美貌，趁乔二娃烧水泡茶、杀鸡宰羊之时，便对乔妻进行调戏。乔发现后要抓杨去见官，杨怕伤面子，信口说愿将租给乔耕种的一部分田赏与乔，以息官司。二娃夫妻商量后，怕杨狡赖，要杨写下"高山滚石，永不回头"的契约。杨无奈，只好立约狼狈而去。该剧语言朴实，山区生活气息很浓。据传民国初年的艺人王发枝等在演出中，乔二娃与妻子的对话掺进了部分彝语，深受当地各民族的欢迎。剧本由萧培英口述，王如光记录，收藏于楚雄州文化局艺术研究室。

杨娥传　滇剧剧目，襄阳腔和胡琴腔。又名《当垆曲》。黎方（执笔）、高竹秋、梅雪艳、刘钺编剧。剧本取材于王思训《当垆曲》诗及序，刘钧《杨娥传》及有关传说等。写明末，昆明侠女杨娥与丈夫张子英在黔国公沐天波部下充当护卫。永历帝西狩，杨娥夫妇随李定国、沐天波护驾。李定国在磨盘山设伏，阻击吴三桂，不幸被卢桂生出卖，功亏一篑，杨娥与张子英从此失散。杨娥受李定国派遣，潜回昆明，不久闻听永历帝被吴三桂从缅甸执回缢死于篦子坡，其夫子英亦已遇害，国仇家恨促使杨娥在昆明洪化桥当垆卖酒，伺机复仇。吴部下赵虎等来杨娥酒店沽酒，见杨娥貌美调戏之，然赵虎等均不敌，吴三桂闻而奇之，亲临酒店，见杨娥英武豪爽，秀色可餐，以明珠百颗、黄金百两聘为侧室。杨娥忍辱负重，答应上五华山吴宫。一夕，置酒请吴三桂上座，杨娥舞剑助兴，乘酒酣击刺吴；未料其身穿重铠，未遂，被捕。



此剧为中华人民共和国成立后滇剧新编的第一个云南地方历史剧。唱词贴切优美，富于乡土色彩。后半场杨娥的戏较为集中，尤其是刺吴一场，杨娥献剑舞，唱词壮烈，唱腔高亢铿锵，舞蹈运用滇剧传统身法，雄健有力。饰杨娥的演员周惠依和饰吴三桂的演员邱小林的表演配合默契，珠联璧合。邱所饰吴三桂奸诈而不表面化；彭国珍饰张子英则以唱取胜，唱得情真意切；戚少斌饰李定国，唱腔悲壮激越感人。

此剧由云南省滇剧团排演，参加1956年云南省第一次戏曲观摩会演大会，获剧本二等奖、导演一等奖、演出二等奖、舞台美术设计一等奖、音乐设计二等奖，并于同年上京演出。导演云南省滇剧团导演团，执行导演席国英、邱云荪、邱小林、刘钺，音乐设计殷质泰、

黄铁驰、傅益谦、杨太吉，舞美设计张天保，艺术指导张禹卿、张明洲。

剧本存云南省滇剧院。

花子骂相 滇剧传统剧目，胡琴腔。黎方根据地古牛口述本，参照周裕祥及邱云荪演出本改编而成。写北宋时期，卸职闲居的宰相纪云借施行周济以沽名钓誉。沦为乞丐的文人孙小二前往相府求讨，因善于辞令而得饱餐一顿，又赏予斗米百文。秀才吕蒙正也去领周济，却受到纪云奚落，仅赏给升米十文，蒙正拒绝受领，愤然出府。孙小二为吕打抱不平，复进相府把纪云痛骂一场，揭露其伪善面目、贪赃丑行。孙最后将自己所得的斗米百文转赠给蒙正。剧本经过改编后，提炼出抨击轻慢士子、侮辱斯文的立意。在人物刻画上，使孙小二好管不平之事的行为更加鲜明突出。邱云荪扮演孙小二，念白流利，富于抑扬顿挫的韵律美，表演富有生活气息，幽默诙谐，活现出孙兼有落魄文人、乞丐的双重身份和怀才不遇、玩世不恭、卖弄文墨的个性特征。本剧由云南省滇剧院首演，剧本收入云南人民出版社出版的《滇剧传统剧目唱腔·第一集》。



另玉溪专区滇剧团也有同名整理演出本。1954 年由张东初发掘，明辉南整理，张东初饰孙健儿。该整理本于 1958 年由云南人民出版社以单行本出版发行。

以上两个版本，基本情节故事差不多，但人物个性和名字有异(明辉南整理本中告老宰相名范质，花郎名孙健儿)，所揭示的思想及语言等也大不相同。

李大爹学文化 花灯剧目。张沧(执笔)、马正才、傅晓编剧。写农民李大爹，生产上是把好手，但对农村科学种田必须要有文化知识的意义却不以为然。女儿凤英为了帮助李大爹突破文盲关，采用看图识字的方法每天帮他认字，收效甚微，他反而说没有文化，照样可以夺得丰收；到闹出了误食籽种的笑话后，才改变了认识。



1965 年秋，该剧由云南省花灯剧团排演，在成都举行的西南区话剧、地方戏观摩演出大会上演出。翌年春，又作为西南区会演中的部分节目赴京汇报，受到观众的好评。文化部编印的《内部交流剧本》将该剧收入，印发全国。导演马正才，音乐设计傅晓、袁留安；舞台美术设计石宏。由袁留安饰李大

爹，张云秋饰凤英，赵莲英饰李大妈。

李定国　京剧剧目。张宝彝编剧。剧本取材于《李定国纪年》（郭影秋著）以及吴晗主编的中国历史小丛书《李定国》，并参照清人《小腆纪年》、《明纪南略》、《南明野史》中有关史料。写明末李定国遵循张献忠"联明抗清"遗训，坚持与明永历帝小朝廷联合，借"三百年天子之名号"以收拾人心。衡阳之战，消灭清军十万，手刃清亲王尼堪，军威震动朝野。遂遭孙可望之妒，与李矛盾激化，乃至同室操戈。李、孙会战于交水（今沾益），孙败降清，李被围困昆明，保永历帝逃至滇西。永历欲降缅甸，李紧守国土，最后病死于勐腊。



该剧是较早开掘云南乡土题材的新编历史剧之一。是1962年为纪念李定国逝世三百周年而作，演出亦在纪念活动期间进行。由云南省京剧院首演。导演张宝彝，音乐设计王福旺，舞台美术设计侯亚亭，主要演员有高一帆、裘世戎、徐敏初、刘美娟、贾连城、梁次珊等。

剧本存云南省京剧院。

护红军　京剧剧目。木易、苏继麟、刘连山、彭世云编剧。剧本取材于威信（原扎西）现代民间故事。写红军长征时期扎西会议以后，中央工农红军四渡赤水西去。红军连长张卫民因负伤掉了队，由通讯员小刘护卫，隐蔽在陈家村苗族妇女张梨家中。白匪军排长陶德元，假扮红军，率队来到陈家村进行搜捕，在张梨家与卫民巧遇。几经智斗，卫民识破了白匪诡计。匪排长图穷匕见，企图杀害苗族妇女张梨。卫民为保护群众生命，挺身而出，与匪徒奋力拼斗，终因体伤质弱而被捕。外出请医生的通讯员小刘和玉贞回村，得知卫民和张梨被捕的凶讯后，急速联络本寨群众，歼灭了小股白军，救出了卫民和张梨，在群众的保护下，卫民和小刘追赶红军大队而去。



该剧由昭通群众剧团京剧队排演，1959年4月参加全省艺术节目会演。既是昭通京剧首次参加全省性会演的剧目，也是该团自创、自演现代戏中较为成功的一个。剧本戏剧性较强，演出中效果尚佳。二十世纪六十年代初，剧本曾由楚雄、武定、寻甸等县花灯团移植为花灯剧上演。首演时，导演苏继麟、木易，主要演员苏继麟、赵鸣凤、刘连山、潘树卿、黄家坻等。剧本存昭通地区艺术研究室。

冷山春暖　滇剧剧目。包钢编剧。写地处云南边陲大冷山区的苦聪人，中华人民共和国成立后受到了党和政府的关怀。普亚梭带领的工作队，进深山老林寻找他们；经过贯彻党的民族政策，揭穿国民党残余批朵的挑拨，粉碎封建土司的阴谋破坏，终于取得了苦聪人的信任，苦聪人下冷山定居。

此剧是第一次用滇剧反映苦聪人的生活。在音乐唱腔上，汲取了红河地区少数民族音乐素材加以融合创新，使之具有独特的民族风格和浓郁的生活色彩。由红河州滇剧团演出。导演彭尔光，音乐设计周传富、刘馨、龚维真、王少良，武打设计王少明，舞蹈设计薛峰、叶美仙；舞台美术设计杨树源、丁荣德。陈菊芬饰普亚梭，袁永昌饰力波，陈翠仙饰沙努，谭瑞娟饰木香，薛峰饰批朵，王少明饰刀家梁。1977 年作为州庆二十周年献礼剧目演出，1978 年 7 月参加省现代戏剧目调演。在全州各地演出，受到好评。剧本存作者处。

迎春曲　滇剧剧目，丝弦腔。马中甲编剧。写 1977 年粉碎“四人帮”后第一个春天，南桥生产队群众选举张永亮重新担任生产队长。其妻任桂英想起“文化大革命”中永亮被打成“走资派”，株连儿子不能参军的事实，坚决反对丈夫出任队长。桂英的二叔用忆苦思甜说服桂英，不料更激起桂英的满腔愤怒，将二叔拒之门外。后来桂英知道儿子参了军，政策得到落实的消息，改变度态，支持永亮出任队长。

此剧 1979 年由云南省滇剧院排演。导演张宝彝，音乐设计何铭，舞台美术设计杨稼盛。王玉珍饰任桂英，李少虞饰任二叔，蒋文华饰张永亮。剧本反映了粉碎“四人帮”后农村群众和干部的普遍思想状况。全剧矛盾集中，生活气息浓郁，王玉珍的表演纯朴自然。1980 年奉调到北京参加国庆三十周年献礼演出，获文化部颁发的创作、表演三等奖。剧本被收入《云南(三十年)戏剧剧目选》。

穷汉找妻　耍戏(杀戏分支)传统剧目。镇沅县九甲区果吉乡戏班保留剧目。写一穷汉妻子失踪，他走乡过寨，不辞劳苦去省城寻找妻子。一天在途中遇到一个女人，看她容貌、说话声调很象自己的妻子，但他不敢认；盘问了女人后，才认定是自己的妻子，夫妻二人欢欢喜喜回家。该剧白、唱并重，是耍戏代表性的剧目。剧本存果吉乡耍戏班。

谷顿子接妹　花灯传统剧目。又名《过山》。元谋花灯中的常演剧目之一。张万育口述，贺修敏等整理。写窦鸡婆为儿子讨了个媳妇叫谷金莲。因儿子出门未归，窦便故意找岔子磨折媳妇；要谷金莲每日砍柴三背。金莲冒着寒冬大雪上山砍柴，适值其兄谷顿子过山来接其妹，见金莲被大雪冻倒山中。谷顿子救起妹子，问明原委，到窦家与窦大吵一

场，将金莲接走。

该剧参加1956年云南省第一次戏曲观摩会演，老艺人张万育扮窦鸡婆，胡文忠扮演谷顿子，王启芬扮演谷金莲。张万育获荣誉奖，王启芬获演员三等奖。后剧本被云南省文艺干校列为教学剧目。曲调以〔简筒腔〕(包括〔十字悲腔〕及〔哭板〕)、〔顶嘴腔〕贯穿全剧。剧本存云南省文艺学校花灯科。

闵子单衣 花灯传统剧目。又名《芦花记》、《打芦花》。流行于元谋花灯。事见明徐渭《南词叙录·宋元旧篇》。写大雪天，闵德政偕子骞、子华弟兄二人去公冶长家赴宴。途中，前房遗子子骞冻得面色铁青，后妻李氏之子子华却红光满面。闵误认为子骞故作态势，不愿与他同往，并怒鞭子骞。子骞衣破，绽出芦花，闵才知后妻李氏虐待子骞。闵立即回家，决心休掉李氏。子骞苦劝父亲，有"留母在堂一子冷，休母出门三子寒"之句。闵、李听后，颇为感动。李愿改，一家和好。

该剧虽数代艺人口授心传，仍保持了结构完整、戏剧性较强的特点。全剧以〔简筒腔〕贯串，并以〔补缸调〕、〔读书调〕为辅，合谐统一。云南省文艺学校藏有张万育的口述本。

伯喈思乡 花灯传统剧目。禄丰县中心井保留剧目。事见明高则诚《琵琶记》。写伯喈招赘相府后，在书房苦苦思念前妻赵五娘。牛小姐见夫愁眉不展，盘问再三，蔡说出家有前妻的真情，牛小姐答应接来赵五娘同享荣华。

剧本唱词可读性强；曲调用〔四平板〕、〔贺郎调〕，较为古朴；人物之间对白少，是一出以唱为主的生、旦戏。楚雄州艺术研究室有杨应厚口述、冷用忠记录的藏本。

苍山红梅 白剧剧目。编剧《苍山红梅》创作组，执笔薛子言、张继成。写大理血吸虫病流行区的合作医疗站站长段俊生，名利思想严重，怕担风险，在医生王汉卿的挑拨下，拒不收容患者就诊。赤脚医生阿梅在支书及老中医的支持下，留下患者，用心治疗。又深入民间，收集偏方、验方，不怕山高路险，去到苍山深处，动员牧羊人普大爹献出特效药，并得知有人曾来骗取秘方。阿梅回站后，和老中医制定了中西结合治疗血吸虫病的方案。原来骗走特效药、诬陷普大爹的是王汉卿，王见丑行即将暴露，便投毒破坏方案的实施。阿梅亲自尝药，通过自身试验获得成功，使防治血吸虫病的工作蓬勃地开展起来。



该剧1970年由大理白族自治州文艺宣传队演出。导演张继成、董汉贤、张绍奎，音乐设计李晴海、尹懋铨、张绍奎，舞台美术设计钊培基、杨月明，主要演员有叶新涛、杨洪英、马永康、杨永忠、董汉贤、张绍奎等。本剧虽然产生于"文化大革命"中，但在某种程度上反

映了白族人民和血吸虫病作斗争的生活，在当时曾产生一定影响。在表演上吸收了滇剧等剧种的一些表现手法，在白剧向戏曲化发展方面积累了一些经验。该剧除到北京演出外，还到怀柔、昌平、延庆等地演出。哈尔滨歌剧院、宁夏京剧团、四川省川剧团、江西宜春京剧团分别移植上演。剧本1976年12月由人民出版社出版单行本。

财神图　滇剧传统剧目，胡琴腔。又名《搬洞打珠》。高俊峰、邹学卿口述，高竹秋(执笔)、向楚臣、左天惠、王少培、梅雪艳、李鸿楷整理。此剧取材于小说《封神演义》。写周武王伐纣，两军会战于歧山。姜子牙以车轮战击败太师闻仲，闻仲上峨嵋山九老洞用谎言挑拨，激怒赵公明下山助战，赵凭借法宝屡败周兵。燃灯道人助周，用量天尺击败赵公明。赵复上三仙岛，向三霄借来金蛟剪。周兵不敌，请来昆仑散仙陆压，用钉头七箭作法射死公明。赵死后被封为"财神"。



全剧多处使用机关布景，增添了舞台神话色彩。赵公明人物造型画面多变，有雕塑美。1957年由云南省滇剧团首演。导演盖世伶、邱云荪，艺术指导罗香圃、碧金玉，舞台美术设计张天保，音乐设计殷质泰、傅于谦、黄铁驰、杨九皋。李廉森、张明洲饰闻仲，戚少斌、杨九皋饰赵公明，邱云荪饰陆压仙，赵吟涛饰燃灯道人，向楚臣饰姜子牙，林明德饰黄龙真人，吴三元饰杨戬，杨述舜饰哪吒，左美英饰云霄，罗仁芳饰琼霄，万象贞饰碧霄。

此剧二十世纪六十年代又经李荫厚整理，云南省滇剧院演出，观众颇多。1982年再次由戎佩坤、王少培、孙晓鸿整理，易名《赵公明下山》，演出较为上座。剧本存云南省滇剧院。

两个老社员　花灯剧目。郭思九编剧。剧本取材于现实生活。写罗志成和黎兴盛是一对要好的老朋友。过去，罗养耕牛，干得极好；黎管梨园，却未搞好。黎找原因推脱责任，于是，二人对调工作。可黎在春耕时节把牛借给双凤驮柴受伤，影响了队上的生产，黎又欲返回梨园。通过罗对黎的诚心帮助，使他认识到"干哪行怨哪行"是不对的，决心当好饲养员。全剧着力刻画剧中四个人物的性格，充满生活气息及喜剧性描写。



该剧由云南省花灯剧团排演，

参加1965年在成都举行的西南区话剧、地方戏观摩演出受到好评，并作为1966年初云南省花灯剧团赴北京汇报演出的剧目之一。导演张世俊，音乐设计聂秀敏、张一弓，舞台美术设计石宏。张兆祥饰罗志成，张世俊饰黎兴盛，张惜荣饰双凤，旃珠饰春芳。

剧本1965年先后发表于《四川文学》第10期、《边疆文艺》第11期，1980年又收入《云南(三十年)》戏剧剧目选》。

两朵山茶花 苗剧剧目。又名《红昭》。杨嘉珍、王德光(苗族)编剧。剧本取材于苗族民间故事《红昭与饶恩那》。写聪明、美丽、勤劳的苗族姑娘红昭，能歌善舞，又会绘画。一日在牧羊小憩时，以泉水为镜，为自己画了一幅肖像，此像被头人蒙得沙窥见，遂抢红昭为妾。途中幸遇猎人饶恩那拼死相救，得免于难，红昭遂对饶恩那产生了爱情。哪知红昭的画像又被狂风卷走。时值皇帝出外围猪，拾到画像，抢走红昭，射伤饶恩那。红昭入宫后，受尽百般折磨。饶恩那伤愈后，找进京城搭救红昭。红昭用计，叫皇帝用金袍与饶恩那交换百兽袍来穿。换装之后，文武百官难辨真假；饶恩那趁机传旨杀死皇帝，带着红昭返回了苗山。



本剧1959年1月由禄丰县大阱业余苗剧团首演。主要演员有龙应忠、龙秀芳、王德光、龙福才、张儒文、潘美珍等，全为苗族。是苗剧诞生初期的代表性剧目。演员们的表演朴实、自然、粗犷，具有浓郁的苗山生活气息；加之能用苗、汉两种语言演唱，深受广大群众的欢迎。该剧组先后三次赴自治州首府楚雄参加全州文艺会演和州的第二次人民代表大会演出，受到州、县人民政府的奖励。杨嘉珍手稿本存楚雄州艺术研究室。

杜十娘 滇剧剧目，多声腔。梅雪艳根据王蓓所写的同名话剧改编。剧情源于明人小说《警世通言》中之《杜十娘怒沉百宝箱》。写京都名妓杜十娘与书生李甲相恋，自己赎身脱籍，委身李甲，随李乘舟归家。夜泊瓜州渡口，邻舟盐商孙富垂涎十娘美貌，诱惑李甲以重金转卖十娘。李甲为维护门第名声，竟悔前盟，出卖爱妻。十娘知情，悲愤万分，捧出所藏



之百宝箱，痛斥李甲、孙富，将奇珍异宝沉入江中，随即投江而死。改编本加强了戏剧冲突，注重人物心理刻画。

云南省滇剧院1963年首演。艺术指导梁先庆、碧金玉，导演杜桂甲，舞台美术设计张天保。万象贞饰杜十娘，吴三元饰李甲，邱云荪饰孙富。万象贞通过唱、做，细腻准确地表达出了人物的复杂心情。此剧演出后受到观众广泛的好评。剧本由云南省滇剧院收藏。

改装进府　滇剧传统剧目，丝弦腔。竹八音修改、演出，饰耶律含嫣。本剧为传统丝弦四大本戏《梵王宫》(又名《红巾寿》)中之一折。写元末，花云赴梵王宫拜寿，途中射雕，遇耶律含嫣，互生爱慕。含嫣归，相思成病，花云母乔装卖花婆，入耶律家，与含嫣设计，将花云改装为含嫣兄霸娶的新娘，迎入府中，使与含嫣欢会。含嫣高兴地布置闺房，挂画梳妆，迎接花云改装进府。

本剧为做功戏。唱腔仅八句，但竹八音在唱腔前加〔梆子头〕“相思病缠”一句，然后唱〔丝弦一字〕转〔二流〕，有革新创造，能体现人物心情。做功上在音乐吹牌〔工车〕中运用掸尘灰眯眼，站椅背钉钉误砸手指，挂画，拉线等技巧，与音乐丝丝入扣，将一个少女的相思、期待、惊喜、欢愉的心情表达得淋漓尽致，成为剧团经常上演的剧目，也是云南省文艺学校滇剧科学生的必修教学剧。(竹八音早年演出此剧时还以跷工取胜。)云南省滇剧院和云南省文艺学校均有存本。

张三借靴　花灯传统剧目。流行于元谋花灯。张万育口述，张学成、陶器整理。该剧源于《缀白裘》，其它兄弟剧种也有此剧目。写张三要到傅员外家做客，向悭吝的把兄老晏借新靴子穿。晏经不起张三软欺硬诈，提了很多条件后才勉强答应借靴给张。张三赶到傅家时，酒筵已散，睡于路旁。老晏久等不见张三送靴回转，喊小二点上灯笼连夜同去找张讨靴，途遇张三。张把未能赴宴的一腔怒火向老晏发泄之后，抛还新靴，又乘机脱了晏的靴子，扬长而去。晏手捧新靴舍不得穿，只好赤脚爬行而归。

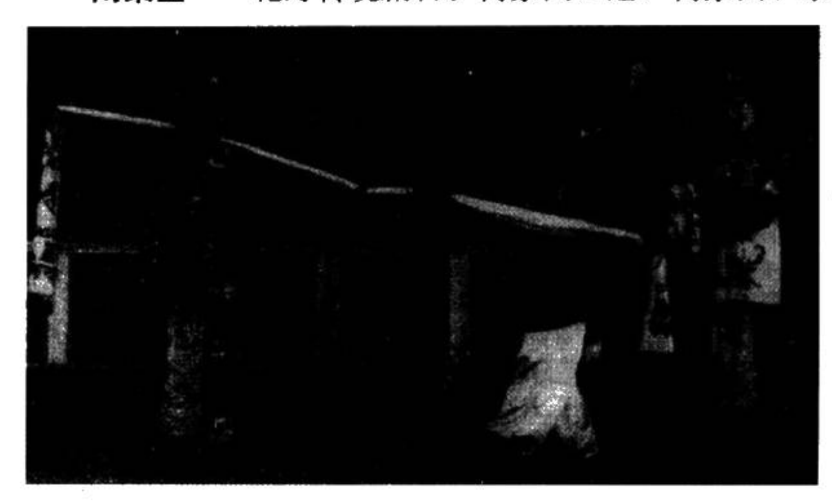
该剧经整理后，删除了酒醉婆等两个人物及庸俗语言，突出了张三贪吃、刁钻和老晏悭吝、刻薄的性格，语言风趣，富于幽默感。剧中保留了〔倒扳桨〕、〔简筒腔〕、〔顶咀调〕、〔打金钗〕等元谋传统花灯曲调。云南省文艺干校花灯班首演。邓启富、冷用忠、余海龙分别扮演老晏哥、张三、小二等角色。曾获云南省剧本整理二等奖。1958年云南人民出版社出版单行本，1980年又收入《花灯小喜剧》。

张小二从军　花灯剧目。又名《枪毙罗小云》。民国二十六年(1937)，王旦东及一些花灯艺人，以当时枪毙昆明汉奸罗小云(真名罗大云)一事为由，集体构思该剧故事情节及唱词，并经王修改定稿而成。写农村青年张小二接到曾任县长的罗小云来信，要他到昆明去当罗的随从。张小二动身时，告别了女伴小翠花。后小翠花来昆寻找张小二，不幸被人贩子卖为私娼。一天，两名日本奸细进到罗小云家，张小二上茶后即被罗支走。罗把一份机密地图交给奸细，并收了一笔酬款。此事引起张小二的怀疑。罗小云带张小二到桂花巷小翠花处作乐，酒后把从不示人的皮夹放在桌上。张打开皮夹，缴获罗的通敌证据。罗酒

醒发现皮夹不在，与张小二拼搏。小翠花打电话到警察署，三人均被警察带走。经审理，罗被判枪决。罗家官亲欲找张小二报仇，小翠花闻讯，要张快去投军，张欣然应允。最后小翠花与张小二在〔五里亭〕歌声中依依相别。

民国二十六年由农民救亡灯剧团首演。主要演员有熊介臣、李永年等。该剧是以花灯剧的形式反映现实斗争生活的第一批剧目之一。农民救亡灯剧团在昆首演后，又带到滇西、滇南广大地区演出，对宣传救亡，动员民众抗日影响广泛。剧本存云南省花灯剧团。

闹菜园　花灯传统剧目。柯家国口述，柯家国、黎音整理。写少年小八斤，乘夜悄悄来到未婚妻小丁香家菜园，帮摘瓜菜。丁香和妹妹桂枝也来到菜园，把正在拔菜的八斤误认为是小偷将其捆缚。八斤挣脱带子，躲于菜丛之中。姐妹佯装回家，八斤始出，又被丁香捉住。八斤摔下池塘，桂枝认出小偷原来是未来的姐夫，趁机从中逗趣，丁香方明真相。



该剧由玉溪专区花灯团排演，1959 年参加云南省艺术节目会演。导演陈佩玉，音乐设计欧阳璋。严跃龙饰小八斤，易翠仙、李惠玲分别饰丁香、桂枝。全剧清新活泼，唱、做、念、舞并重，表演时运用挑担、扇子、腰带做戏，巧妙新颖，充分发挥了玉溪传统花灯舞蹈的特点。是玉溪地区花灯保留剧目之一。

云南人民出版社 1959 年出版单行本，1980 年收入《花灯小喜剧》一书。

闹渡　花灯传统剧目。杨明、黎方根据姚安花灯剧目《昭江渡》改编。写花相公过河访友，在船上意欲调戏同船的两个姑娘。船家大妈识破花相公的诡计，帮助姐妹俩幽默地奚落了花相公。剧中船家大妈的幽默、机智及助善惩恶的性格，和花相公的专横、好色而又非常愚蠢的个性，形成了鲜明对比，加上大部分戏都在船上进行，从而使戏风趣横生，载歌载舞，较为生动活泼。



1959 年云南省花灯剧团首演。导演金重，音乐设计孙相。张惜莱饰女船家，黄仁信饰花相公，门兰芬、罗容分别饰

姐姐、妹妹。剧本曾分别发表于《边疆文艺》1959年和《民间文学》1960年3月号；先后收入云南人民出版社出版的《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年)戏剧剧目选》及上海文艺出版社出版的《中国民间小戏选》。

斩三妖　滇剧传统剧目，襄阳腔。云梦整理。剧本取材于《封神演义》故事，系传统滇剧大本戏《伐纣斩妖》中的一折。写周武王兴兵伐纣，殷纣王兵败，宠妃苏妲己被俘，姜子牙亲临刑场监斩。妲己乃千年妖狐所化，刽子手等无法将她斩讫，反遭其戏弄。姜子牙请出陆压大仙相赠的鹅毛神剑，终将妲己诛却。

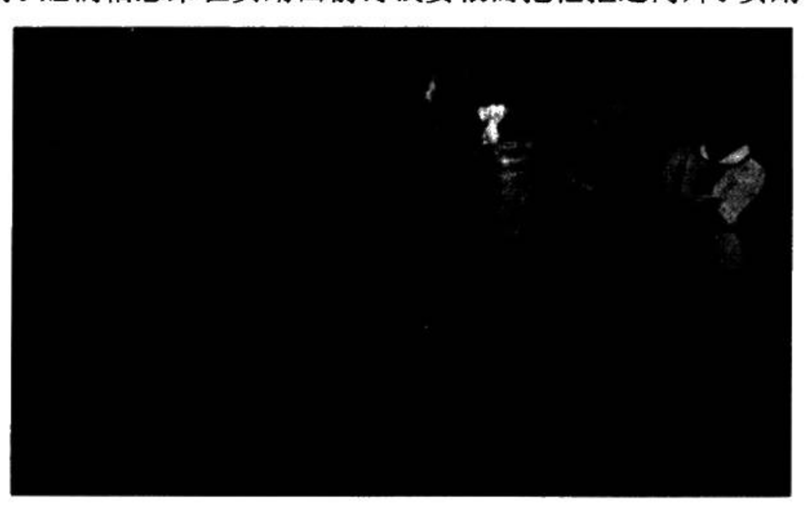


整理本由云南省滇剧院演出。艺术指导碧金玉；合惠芳饰苏妲己；陈光甫饰刽子手。此剧表演风格独特，以极度夸张的情态和身段动作，取得浓烈的喜剧效果，寓情理于荒诞之中。改编本删除了剧中庸俗调笑趣味，净化舞台表演，充分发挥演员的唱、做、念、舞技巧，成为别具一格的滇剧传统剧目。剧本存云南省滇剧院。

斩颠颉　滇剧传统剧目，丝弦腔。赵兴仁整理。题材源于《东周列国志》。写周襄王二十年(公元前632)，晋文公率兵破曹后，传令三军不得骚扰曹国贤大夫僖负羁一家。大斜颠颉、魏犨挟功骄恣，不满晋文公如此厚待晋国无半分功劳的僖负羁，私率兵卒火焚僖宅，僖丧身大火中。为此，晋文公革去魏犨右戎之职，将颠颉斩首，使三军肃然。

该剧1962年由凤庆滇剧团上演。赵兴仁扮演晋文公，赵砚池扮演颠颉，陈罗品扮演魏犨，杨恒山扮演僖负羁。剧本由凤庆县文工队收藏。

姐弟情　滇剧剧目，丝弦腔。杨辅编剧。写农民憨弟到省城看望多年接济自己的姐姐，巧遇姐姐和外甥女喜迎女婿。她们怕憨弟在女婿面前讨钱要粮而把他拒之门外。女婿王军领来一位帮他家代耕的客人，此人正是憨弟。酒席宴前憨弟诉说了昔日“捆住手脚当农民”的苦处和今天“富民政策进山村”后的变化，面对憨弟带来送给姐姐一家的火腿、板鸭、毛料衣服，姐姐和甥女感慨万端。剧本反映了党的十一届三中会全后农村改革给农民从物质到



精神带来的巨大变化。

该剧由陆良县滇剧团演出。导演、音乐设计杜有德、陈祖道。杜有德饰憨弟，王莲饰姐姐。参加云南省1982年戏曲现代戏调演，获优秀剧目奖。省电视台拍成电视戏曲片播出，省广播电台录音播放；剧本先发表于《云南剧目选辑》，后收入云南人民出版社出版的《双巧缘》一书。

侬志高 云南壮剧（富宁土戏）传统剧目。富宁县文化馆据本县皈朝农业社业余土戏班整理演出本整理。写宋仁宗派钦差大臣到南天国催缴钱粮税银。南天国大元帅侬志高念民疾苦，为民请命，仁宗皇帝不允，侬志高起兵反宋。宋朝派狄青、石玉、李义、刘镇、张忠率兵平南，连克侬志高防地二关、三关。宋兵所到之处，烧杀掠抢，百姓切齿痛恨。侬志高广集众议，采纳军师达麻窝之计，联合段洪、段凤玉父女，在宝月关一举大破宋兵，狄青一败涂地，狼狈逃出南天国。全剧共分八场，唱词是壮语，多为五字句，说白是汉语。

此剧曾于1958年12月，参加文化部在大理召开的西南区民族文化工作会议民族戏剧观摩演出，受到观众好评。侬大益饰侬智高，龚添福饰达麻窝，黄炳魁饰段洪，陆春花饰段凤玉，黄莲山饰狄青。剧本现存富宁县文化馆和文山州艺术研究室。

另有《征伐平南侬志高》（又名《五虎平南》）上卷，是富宁土戏“哎咿呀”腔调演唱的传统剧目，剧本使用壮、汉两种语言。说白有汉语，唱词多为五字句壮语，有一部分七字句和十字句的汉语（剧本注明唱〔枝板〕、〔西龙〕等板式）。富宁县郎恒区上冶村义和班收藏，剧本注明为“民国己卯二十八年五月下浣黄恒珍手抄本”；文山州文化局艺术研究室有影印本保存。本剧叙述：宋朝仁宗年间，大将军侬志高，不服朝廷，自称南天国大元帅，在广南起兵反宋。宋仁宗亲率狄青、张忠、李义、刘正、石义等五虎将前往征讨，侬志高在仙山道人驮麻窝的帮助下，累败宋军于广南六郎城下。后来，狄青的儿子狄龙、狄虎前往助战，被侬志高手下段凤玉、王兰英两名女将俘获，四人一见钟情，结为两对夫妻，狄龙、狄虎企图里应外合，欲一举战败侬军，后计策败露，宋军被侬军打得落花流水。宋仁宗搬来双阳八宝公主救驾，又往山东搬来穆桂英助阵，侬军与宋兵激战于广南西洋河边，穆桂英使用降龙木，制服驮麻窝，驮麻窝变成一条大黑蛇被斩首示众。侬军兵败西洋，侬志高负伤被擒，宋仁宗战胜侬军，将侬志高赶出军营；侬志高谢过不斩之恩。宋军班师回京，仁宗犒赏征战的有功将士。该剧中的六郎城、西洋江、宝月关、广南府等地名，均是广南真实地名。在语言上，使用的壮语较为娴熟，而且都是富宁、广南一带流行的壮族语言。所以有人推论，该剧就是出自广南（或者富宁）壮族文人的手笔；前一《侬志高》是依据《征伐平南侬志高》改编。

卖货郎 花灯传统剧目。申来寿、赵振英、黄志云、安绍娟据鲁士贵口述本整理。写货郎下乡卖货，遇到一群欲为待嫁大姐选购嫁装的姑娘，他们一问一答，选购物品至满意方散。全剧唱〔卖货郎调〕，是歌舞性较强的表演剧目。赵振英、安绍娟导演，玉溪业余花灯代表队演出，曾参加1957年云南省农村业余歌舞戏曲会演获剧本二等奖及演员奖。同年

3月，选为云南省出席全国民间音乐舞蹈汇演节目之一。1957年《群众演唱》第3期刊载了剧本。

审公公 白剧剧目。李华龙、向雄飞、杨圭镍编剧。写白族青年张大千和白族姑娘李秀娟相爱多年，但因秀娟爹李跃才高价索要彩礼，未能成婚。李秀娟和张大千决心冲破阻力，到公社登记结婚时，李跃才强行阻挠，公社新到任的书记刘群英，知道李跃才就是自己多年未曾见面的公公，她因势利导，巧断民讼，终于使李跃才明白了自己要彩礼的错误。

此剧由洱源县文工队排演，参加1982年全省戏曲现代戏调演获优秀剧目奖。导演向雄飞、李华龙，音乐设计杨明高，主要演员杨宗保、杨泽英、杨光苹。剧本吸收群众语言，生动活泼；音乐设计白族风格浓郁；杨宗保饰李跃才，表演风趣、幽默。剧本先发表于《云南剧目选辑》1982年第4期，后收入云南省民族艺术研究所编印的《云南民族戏剧剧目汇编》。云南许多州县剧团、文工队将此剧改编成花灯、滇剧演出。

罗元传 傣剧剧目。二十世纪三十年代由保山县潞江新城板兴贵等人集体编写。剧本取材于小说演义。写暴虐的李大将军，见副将罗元的妻子白莲花年轻貌美，欲占为己有，借故 将罗元派往边关打仗，抢去了白莲花，还要杀罗元的儿子罗京。罗元的家将将罗京救下，并送到罗元身边。罗元悲痛欲绝，跳崖身亡。慈悲的观音菩萨将罗京带上天廷抚养，又命弟子红娥下凡救活罗元，并和罗元一起去报仇雪恨。

该剧情节曲折，故事完整。作为一个武戏，还将傣家拳和傣家杂技有机地糅和在剧情之中，从而加强了演出效果。由潞江司署业余傣剧队演出，主要演员有板兴贵、线子钦等。

国境线上 傣剧剧目。傣文名《板宝理卯》。由瑞丽县贺赛俱乐部集体创作，李庭耀执笔。写六十年代的一个秋收时节，边疆某傣族地区农业业生产合作社社员正忙于收割；境外国民党残部派遣特务二人潜入，妄图刺探我边防情报。在对话中为傣族女民兵师相和两个女伴觉察。于是她们一面用计稳住敌特，一面急忙设法和民兵联防队取得联系，终于将敌特捉住。



本剧由德宏州代表队演出，参加1964年全国少数民族群众业余文艺会演。导演袁亚琴、张一凡，音乐设计李庭耀、陈致藩，舞蹈设计省群众艺术馆，傣文翻译德宏州文教局，主要演员有思永秀、刀成英、尚朴、金德明等。本剧对如何继承傣剧传统，表现现代生活，反映傣族人民新的精神面貌，作了一些探索。在手法上，采用傣族人民喜爱的对歌形式来展开剧情，塑造人物，受到群众普遍欢迎，是影响面较广的一个现代剧目。剧本曾由云南人民出版社出版单行本，群众出版社收入《带枪的理发师》戏剧集。

苦越南　滇剧剧目，声腔不明。清光绪三十三年(1907)由剑川州高等学校校长赵式铭编写。取材于梁启超编写的《越南亡国史》中的一些史实。写越南爱国志士越禽(自号巢南子)不满法帝国主义的侵略统治，为“纠集国仇，以图光复”，乔装华佣，东渡日本，呼号奔走。他听说中国有位叫饮冰子(即梁启超)的大文豪在横滨开办《新民报》馆，便与之约见，当面痛陈越南亡国后之种种惨状，恳求饮冰子挥笔成文以打动邻邦人民，使他们产生敌忾同仇之心，襄助越南人民收回故土，光复祖国。饮冰子听后，深为感动，许诺编写一本《越南亡国史》，借以唤醒国民痴梦。

剧本当时在《丽江白话报》连载。丽江知府彭继志“喜其新奇，又可作云南前车之鉴”，于光绪三十四年组织一些在滇西的滇剧艺人排练上演。该剧运用传统滇剧的程式结构，优美、流畅、深沉的文词，表达了作者强烈而真挚的激情。当时戏评说：“有范伶者，扮演剧中人巢南子，其演《亡命》一出，声泪俱下，座客掩袂。”剧本存云南省民族艺术研究所。

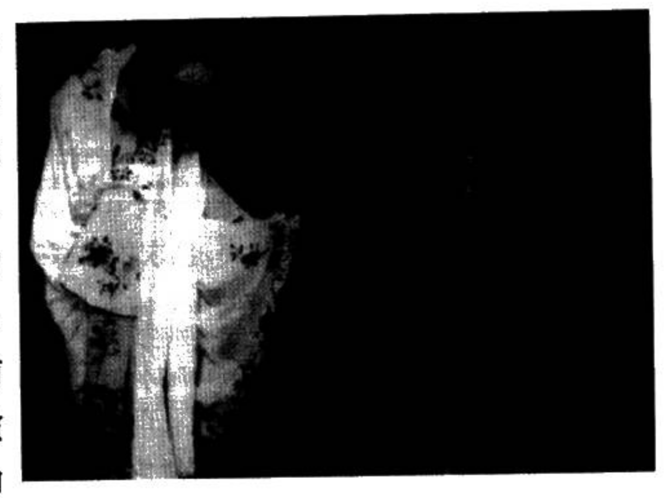
青儿闹西天　滇剧传统剧目，多声腔。周少林口述，哈咏天、吉德昌、杜玲1959年整理，王之塀1981年改编。写白蛇被法海镇压在雷峰塔下，许仙又被逼上金山寺为僧，青儿也被锁在西天七宝池中。青儿誓为白娘子报仇雪恨的决心不泯，朝夕勤修苦炼，十七年后，终于挣断锁链，奔向雷峰塔搭救白氏。一天，许仙认出到金山烧香的许仕林就是自己的亲生儿子，惧于佛门戒律，忍痛不敢相认，逃下金山，奔向雷峰塔，准备以死相报。在此同时，许仕林问明自己的身世，也奔至塔前，哭祭母亲。三人在雷峰塔前相认，痛诉别后苦情。青儿为救白氏，大闹西天，力斗十八罗汉，冒死向如来索得法宝，破开雷峰，使许家重新团聚。改编本重新设置戏剧情境，把青儿、许仙、许仕林三个人物的纠葛交织一起，使许仙的性格有了新的发展和深化，并塑造出青儿这一个忠肝义胆、敢与强大的恶势力血战到底的感人形象。



本剧由昆明市滇剧团演出。导演朱英麟，音乐设计侯文忠、赵嘉禄、王玉华、孟贵生，舞台美术设计石竹云、金晓春。陈婷芸、汪美珠、顾木兰饰青儿，杨宝饰许仙，杨泽州饰许仕林，文建民饰法海，蒙圆明饰白素贞，钱宝禄饰如来，马玲饰红鱼。在省内和成都等地演出时，得到了观众的赞赏，成为该团的保留剧目之一。广东、广西、河南、四川、北京等地的一些剧团来函购买剧本，改编、移植成《白蛇后传》、《青蛇传》等上演。剧本在《春城戏剧》1981年第3期发表。

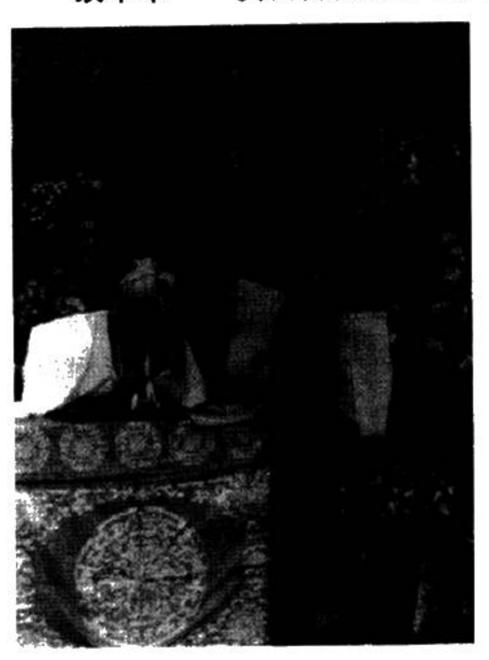
京娘送兄　滇剧传统剧目，胡琴腔。杨明根据同名滇剧传统剧目改编。题材来源于《警世通言》中《赵太祖千里送京娘》。写赵匡胤千里送京娘回家，京娘继母怀疑京娘与匡胤

有私情，对京娘奚落侮辱。匡胤气忿之下，当夜出走。京娘蒙冤，羞愤自缢。天黑地暗，山路崎岖，匡胤难辨路径，京娘鬼魂化作萤火虫前来相送，生离死别，倍加凄切。



这是一出生、旦应工戏，全剧以唱为主，唱腔优美动听，表演真挚、细腻、动情，感情处理层次分明。1959 年 5 月由云南省滇剧团带到长春、哈尔滨、北京等地演出颇有影响；同年 9 月，又参加云南省和昆明市文化局联合主办的"省、市重点剧目展览演出"，向国庆十周年献礼。席国英导演，万象贞饰京娘，彭国珍饰赵匡胤。剧本发表于 1959 年《小剧本》，后收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年)戏剧剧目选》。

顶本章　滇剧传统剧目，胡琴腔。系传统戏《保国图》中的一折。写明穆宗驾崩，太子年幼，由李艳妃垂帘听政。其父李良图谋篡位，兵部侍郎杨波、定国王徐彦昭谏阻，揭露李良篡位野心，回溯先祖开国创业之艰辛。李妃拒不纳谏，反与徐杨争执，仍将传国玉玺交与其父。



该剧是滇剧花脸、须生、旦脚的重头唱工戏。著名滇剧演员栗成之、李文明、挽君(高竹秋)、张吟梅等曾在二十世纪三十年代录制成唱片发行。1959 年云南省滇剧团赴京演出，由戚少斌饰徐彦昭，彭国珍饰杨波，周惠侬饰李艳妃，邱云荪饰李良。该戏唱腔结构严谨，韵味浓郁耐听。剧中一段"牛调尾"的〔快三眼〕四人联唱，一人一句或半句，句句紧扣，板快腔急，很考演员功夫，是滇剧胡琴腔中脍炙人口的精品。梅兰芳、程砚秋在京观看此剧后赞誉说："滇剧擅唱，这折戏比我们京剧(指《大保国》)好。"

剧本存云南省滇剧院。

依莱汗　花灯剧目。鲁凝编剧。剧本根据季康、公浦的电影文学剧本《摩雅傣》改编。写傣族少女依莱汗的母亲因为反抗头人叭波龙的凌辱，被诬为"琵琶鬼"而被烧死。中华人民共和国成立初期，傣族青年岩温率领工作队到依莱汗所在地区工作，鼓励依莱汗为自己的幸福而斗争，并与她发生了爱情。头人召龙帕沙的女儿南苏，也对岩温产生了爱慕之情。叭波龙怂恿召龙帕沙将女儿嫁给岩温，岩温拒绝了这门亲事，仍钟情于依莱汗。此时恰好寨中出现流行病，叭波龙利用妇女米爱金对疾病的恐惧，蛊惑一些迷信无知的人诬蔑依莱



汗父女是制造疾病的“琵琶鬼”。依莱汗父女无奈焚毁家园，逃离家乡赴区上告状。而依父中途因年老体弱病死，依莱汗因绝望而投河自尽。岩温闻讯，痛不欲生，并劝告母亲坚决退还了召龙帕沙的彩礼。一天，叭波龙偷打黑枪使岩温受伤，在医院中，岩温与被解放军救起的依莱汗相遇，发生了一场喜剧性的误会。依莱汗揭露了叭波龙的罪行，使他受到应有的惩罚，她与岩温的爱情也得到美满的结局。

云南省花灯剧团1959年首演。导演鲁凝、张一凡，音乐设计尹钊，舞台美术设计石宏。史宝凤饰依莱汗，张惜荣饰南苏，马正才饰岩温，黄仁信饰叭波龙。剧本通过对依莱汗命运的描写，反映了傣族人民新的生活与斗争。是花灯在上演现代剧方面的一个重大突破，为花灯如何演出现代戏，特别是上演少数民族题材剧目提供了宝贵的经验。它曾在昆明、成都、西安、郑州、北京、上海、南京等十多个城市演出，普遍受到欢迎。剧本由云南人民出版社出过单行本，并先后收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年）戏剧剧目选》。还曾译为傣语配以傣族音乐演出。

和尚化斋　佤族清戏传统剧目。又名《湘子度妻》。为清戏大本戏《白鹤传》中的一折。写林英思念出家修道的丈夫韩湘子，正与丫鬟安童焚香祈祷时，一歪嘴和尚前来化斋，并用言词进行挑逗。林英严辞相斥，并命丫鬟安童加以惩治。和尚显出真身，原来竟是她朝思暮想的夫君韩湘子。韩湘子显法离去，说是三年之后再来。林英望着丈夫远去的背影，追悔莫及。

腾冲县甘蔗寨清戏演出组演出。有由沈德山、沈家兴、李家福口述，李光信、杨作志整理的演出本。该剧声腔以〔哭相思〕、〔四平腔〕和〔浪淘沙〕组成。唱词以七字句的问答居多，对仗工整，幽默风趣。

和尚讨亲　端公戏传统剧目。为端公坛“燕贺”花戏。写和尚在寺闲寂无聊，偶遇姑嫂二人到寺拜佛，沐浴敬香。小姑子洗手把手巾忘记在盆里，和尚倒水发现，姑嫂转身盘问，和尚矢口否认，并将手巾拿去请陈大公说媒作聘物。大公认出此巾是干女儿丢失之物，请来帮工苗老大妆扮为干女儿戏弄和尚。全剧五人上场，除两个旦脚外，全部为丑脚。唱

腔加入地方山歌小调，地方语言风趣，另有后台帮唱衬词。在农村中很受青年喜爱。彝良县石街乡何大芳提供手抄本，彝良县文化馆收藏。

取长沙　关索戏传统剧目。取材于《三国演义》及民间传说。据老艺人龚向庚回忆的剧本整理。写关云长与黄忠交战三天，最后终于取下长沙的全过程。整个剧目演出分为前半场和后半场。前半场表现关云长奉命带兵到长沙与黄忠交锋，后半场表现长沙太守韩云城楼观战，关羽不杀落马的黄忠，黄忠也不射杀关羽，魏延杀韩投汉等情节。主要演员为龚向宝、李本元、龚自文等。澄江县文化馆有剧本收藏。



宝玉听琴　滇剧传统剧目，胡琴腔。哈咏天收藏本，张学成校订。该剧取材于《红楼梦》第八十回《感秋声抚琴哀往事》。写林黛玉在秋风秋雨的夜晚，感叹寄人篱下的生活，抚琴自娱。宝玉与妙玉来在潇湘馆外，伫立静听。宝、黛、妙三人通过瑶琴的一抚一猜，一听一诉，描绘了这些“怨女”与“痴娃”的特定感情和深沉的爱，从而揭示了互相怜惜，互相爱慕，又横遭阻拦的思绪。

该剧是滇剧传统剧目中著名的唱工戏。语言优美、典雅、流畅，富有文彩，词语铿锵，音韵和谐，既可演唱，又能吟诵。张禹卿（竹八音）老艺人长于此剧，他演出时，能自弹古琴演唱。同时他又将古琴曲〔阳关三叠〕等吸收入此剧，那缠绵绯恻的音调不仅与剧情紧密结合，而且丰富了滇剧音乐的表现力。剧中采用了拟人、比喻、对偶、排比等手法，并将成语典故，重新溶铸，赋予浓烈的感情色彩，古意翻新，贴切自如，借物抒情，寓情于景，使西风、秋雨、残霞、寒鸦、青衫、红袖等花鸟景物，紧扣人物性格和心理状态，使内在感情外化，使他们心心相印的爱情浸染着悲凉气氛。剧本1957年由云南省文化局戏剧工作室编印。

战万山　滇剧传统剧目，襄阳腔。本事见《吴越春秋》，由古本戏曲衍变而成。写越王勾践与吴王夫差会战于姑苏，吴兵溃败，被困万山。该剧重点表现夫差被困万山后，写表乞降的情节。

这是一出以唱工取胜的丑行重头戏。夫差的唱词多达两百余句，往往由一些以唱工见长的生脚跨行串演。民国二十五年（1936）滇剧著名老生李海云，曾在胜利唱片公司录制过该剧的唱段发行。唱词全用“青城韵”写成，运用了大量的排比句、长短句、重复句、叠句、垛句等多种句式结构，淋漓尽致地抒发了一个亡国之君无可奈何的哀叹。唱腔发挥了襄阳腔明快流畅、自由多变的特点。所以也是清唱茶室中脍炙人口的精彩唱段。昆明市滇剧团1956年根据老艺人地古牛（夏俊廷）的口述本整理演出。地古牛主演夫差。剧本1961年收入云南人民出版社出版的《滇剧剧目》第一集，1981年又收入《滇剧传统折子戏选》。

战临沂 京剧剧目。丽尼编剧。本剧根据民国二十六年(1937)抗日将领李宗仁、张自忠保卫临沂、血战台儿庄的战绩编写。叙述台儿庄战役,国民党第五战区司令李宗仁命军团长庞炳勋固守临沂,阻击日寇,以粉碎敌军会师台儿庄的作战计划。庞部几经激战,但因众寡悬殊,临沂危在旦夕,遂急电求援。李宗仁又令五十九军军长张自忠率部驰援,张与守城部队取得联系,约定时间,内外夹攻。坂垣师团猝不及防,溃不成军,狼狈逃窜。为中国军队取得自抗战以来的一次空前大捷。

该剧1939年由国防剧社演出于昆明。导演陈香甫;主要演员有李鑫培(饰李宗仁)、赵如泉(饰张自忠)以及赵君玉、朱美英等。是用京剧及时反映现实斗争生活的一次大胆尝试。剧中的司令、将军都扎大靠、穿蟒袍,并用京剧的传统程式表演。时评称之为"旧瓶装新酒"。但,演出者及广大观众基于同仇敌忾的爱国激情,演出时观众踊跃,场面热烈,不时爆发出阵阵掌声。

送京娘 滇剧传统剧目,丝弦腔。杨明根据碧金玉、周惠侬口述本整理而成。事见《警世通言》中《赵太祖千里送京娘》。写赵匡胤从雷神洞中救出被强盗劫持的赵京娘,护送她回转家乡。途中,京娘见匡胤品德高尚,勇武过人,萌发了爱慕之情,便几翻试探,欲以身相许。但匡胤心在夺取天下,拒绝了京娘的爱情。



经过整理的剧本,剔除了封建迷信及庸俗语言的糟粕,着力刻画了赵京娘纯真热情、聪明伶俐,赵匡胤任侠尚义、光明磊落的性格。唱词运用了民歌体,清新流畅,具有浓郁的乡土风味和生活气息。本剧1956年由云南省滇剧团带到北京演出,由彭国珍饰赵匡胤,申丽珠饰赵京娘,受到首都专家及观众赞扬,《戏剧报》刊登了剧评及剧照。剧本先后被收入《云南十年戏剧剧目选》及《滇剧传统折子戏选》。

送猪路上 花灯剧目。吴泽编剧。本剧取材于建水县安边哨畜牧场。写在送猪的路上,刘慕财骗取了李二叔的良种猪苗,企图以高价转手倒卖牟利。二叔的侄女桂芳知道此事后,便与二叔绕路追上刘慕财。桂芬愿以高价从刘手中买回良种猪苗,还当场对刘作了一番生动而有趣的教育,使刘慕财悔悟,决心改正错误。

此剧于1974年由建水县花灯剧团演出。导演李本仁,音乐设计刘天强,舞台美术设计云欣成。高晓燕饰桂芬,李本仁饰李二叔,沈正煌饰刘慕财。先后在十余个县市演出二百余场,颇受欢迎。1975年2月,《云南日报》刊载了剧本,1977年云南人民出版社出版单行本,1978年2月,省文化局调到昆明演出,评为优秀剧目。省广播电台录音播放。文山、思

茅、普洱、姚安、呈贡、蒙自、开远、玉溪等地二十个专业、业余演出团队，均曾到建水花灯团学习，并在各地上演。

茶山杀敌 花灯剧目。又名《茶山配》。编剧、导演、音乐、舞美设计均为王旦东。叙述日军侵入云南某茶山地区后，对人民烧杀掳掠，激起人民的忿怒，群起反抗。民国二十七年(1938)三月由农民救亡灯剧团在昆明文庙首演，主要演员有熊介臣、李永年、贺继盛、胡家荣、李润等。演出后受到观众的普遍好评，曾在云南各地巡回演出一年多。该剧除在政治上与群众抗日斗争情绪密切结合而外，在舞台艺术上也吸收了若干话剧的创作手法，对花灯传统曲调、舞蹈作了一些改革。1951 年 11 月昆明人民灯剧团复排此剧，在重庆举行的西南区戏曲工作会议上演出。

1953 年，王旦东、熊介臣根据本剧的第一场改编为情节性的花灯歌舞《大茶山》，由昆明人民灯剧团首演，以后又由云南省花灯团重新整理演出，主要演员为赵莲英、李秀芬、冯开学、旃珠等。1959 年由张一凡记录出舞台演出本，由上海文艺出版社出过两版，近五千册。《大茶山》叙述一群青年男女在茶山的采茶及爱情活动，塑造了一个叫"傻大姐"的人物。该剧载歌载舞，生动风趣。1953 年参加全省第一次民间歌舞会演获优秀剧本奖，1956 年曾参加中缅边民联欢演出，是云南花灯的保留节目之一。剧本又被选入云南人民出版社出版的《云南十年戏剧剧目选》。

茶花姐妹 昆明曲剧剧目。王道编剧。剧本根据我省园林科研人员培育出茶花新品种，在国际花展上获奖的报道创作。写出身茶花世家的两姐妹白茶和白玫，志向不同，性格迥异。姐姐继承父志，精心培育茶花新品种；妹妹不安心育花工作，追求物质享受。归侨青年郑晓峰企图以追求白玫达到骗取白茶科研成果的目的而周旋于姐妹之间。白茶在花农普长春及其父帮助下培育出名贵的香山茶。白玫在姐姐的影响和帮助下，识破了郑晓峰的爱情把戏，决心与姐姐一道为培育茶花新品种而贡献青春。



该剧音乐吸收了撒梅山村特有的山歌小调，独具风格，表演融合了话剧表演和戏曲传统程式，舞台美术进行了虚实结合的探索。1982 年由昆明人民曲剧团首演。导演张莹莹，音乐设计栗臻，舞台美术设计杨士杰。蔡金碧饰白茶，李梅玲饰白玫，徐春元饰普长春，栗臻饰普大爹，郭留德饰郑晓峰，张秀芬饰白母，黄群饰姨妈。该剧同年 8 月参加云南省戏曲现代戏调演及同年 10 月参加昆明市创作剧目汇演，均获优秀剧目奖。云南人民广播电台录制播放了这个戏的选场及主要唱段。剧本存昆明人民曲剧团。

香山记　云南壮剧（文山乐西土戏）传统剧目。本事见弹词宝卷《香山记》。写妙庄王有三个女儿，大公主、二公主都很听话，按父亲的意志结了婚；唯有三公主妙善不肯结婚，立志出家学道。妙庄王心中不悦，便处处折磨三公主，叫她去挑水浇花，不准穿鞋，还逼她从碎瓦渣上过。三公主受尽了十磨九难，终于在香山紫竹林修炼成为观世音菩萨。后来，妙庄王背上



长了一个大"菠萝疮"，久治不愈，只好去庙中求拜，他不知道观音就是三女儿，进庙门就下跪叩头。观音见是自己父亲，即刻将身子扭开。后因看到父亲年迈可怜，便使法让父亲大病痊愈。妙庄王受到良心的责备。本剧是乐西土戏主要演出剧目之一，每年都要演出，据说要四个整天才能演完。剧本存文山县乐西土戏班。

哀牢钟声　滇剧剧目，唱丝弦腔和襄阳腔。宋佳良编剧。写1976年初，"四人帮"在



教育战线刮起的反所谓"黑线回潮"的恶风愈演愈烈，彝山中学教师白忠等推波助浪，妄图乱中夺权。校长王立勤不畏打击陷害，团结和带领大多数教师，捍卫党的德、智、体全面发展的教育方针，坚持正常教学和对学生进行考试。在背负着沉重的"家庭出身"包袱的老师李文杰的支持下，挫败了白忠等人的阴谋。

剧本取材具有地方特色和时代气息，语言唱词朴实自然，寓意较为深刻，较好地解决了内容和形式的统一。音乐唱腔设计，在传统声腔基础上有所创新，唱段清新优美，富于情感，保持了浓郁的滇剧特色，又有彝族山区的生活气息。1978年玉溪地区滇剧团首演。导演陈天佑、刘正德，音乐设计梁子华、宋佳良、陈天佑、刘正德，舞台美术设计李文德、李少成、崔俭。马琼芳饰王立勤、明辉南饰李文杰。该剧曾参加1979年全省创作节目调演，获创作二等奖。马琼芳、明辉南分别获表演二等、三等奖。剧本被选入《云南（三十年）戏剧剧

目选》。

重三斤告状　白剧吹吹腔传统剧目。写剑川县沙溪地区的白族青年重三斤和丽凤是一对年轻恩爱的夫妻。一日，丽凤到山脚下割草，遇上寺庙的恶僧大和尚。大和尚见丽凤俊美，顿生邪念，百般挑逗，丽凤不理，大和尚遂将丽凤抢回庙中，欲施无理，丽凤坚决不从。重三斤回家不见丽凤，四处寻找，来到庙门，口干舌燥，上前向和尚讨水喝，大和尚不敢开门。重三斤忽听院内有女子哭声，他从水口处往院内观看，只看见丽凤的花鞋和花裤脚，便向大和尚要人，大和尚死不开门。重三斤告到县衙，县官查明此案，将大和尚缉拿归案，重三斤夫妻乃得团圆。



该剧是吹吹腔戏中难得的反映白族生活的小戏。很有民族特色和地方特色。重三斤身上反映了白族人民的纯朴、幽默和机智；县官是小丑打扮，语言、表演风趣，体现了吹吹腔的喜剧风格。由云龙县长辛区大达乡箐干坪村业余吹吹腔剧团演出，主要演员有赵耀然、赵志广、赵桂清等。剧本亦收藏于这个剧团。

施善策入社　白剧(大本曲剧)剧目。原名《入社前后》。黑明星、金庸、马泽斌编剧。写二十世纪五十年代建立初级社时，农民施善策比较富裕，对合作化缺乏认识，不愿入社。在社长和群众的帮助下，他提高了认识，也亲眼看到合作社在发展生产中的优越性，最后带着耕牛农具，加入合作社。

此剧是大理州第一个大本曲剧，艺人黑明星等第一次将说唱艺术大本曲发展成戏剧艺术，为发展白剧艺术作了有益的尝试。1954 年由大理县湾桥乡俱乐部业余文工团演出。导演马泽斌、金庸，音乐设计黑明星。主要演员有黑明星、董绍冲、李柱高、杨学周、杨绍仁等。剧本存大理市文化馆。

皇陵恨　评剧剧目。又名《爱的葬礼》。黄光辉、黄聂编剧。该剧取材于张笑天、韦连城的中篇小说《爱的葬礼》。写晚唐时，唐王乏嗣。皇后石泓娇欲专权宫廷，与心腹太监马妙良合谋，从民间抢来善良美丽的冯香罗，代其生子后，又欲害死香罗。冯香罗死里逃生后，与表兄李上源天各一方，不知音讯。十七年后，香罗之子李幼聪登基，冯香罗回转京城，却又被心毒手辣的的石泓娇，借李幼聪之手毒死。幼聪为母建造皇陵，李上源怀着怨恨守陵而终。

1982 年昆明市评剧团首演于昆明。导演杨跃文，音乐设计欧建宁、王再仁，舞台美术设计高明德。郎萍饰冯香罗，叶天璧饰李上源，李淑惠饰石泓娇，张彦饰李幼聪，李恩庆饰

马妙良。剧本文词典雅，抒情动人，有浓郁的悲剧色彩。情节扣人心弦，赢得观众喜爱，上座率高，创造了一个多月满座的记录。玉溪地区花灯团、京剧团等地、州剧团都来观摩学习并移植演出。

钦差大臣　滇剧剧目，襄阳腔。又名《官场春梦》。杨其栋根据俄国果戈理同名话剧改编，写纨裤子弟施达科漫游来到某县城，被当地官员误认为是微服私访的钦差大臣，知县和下属们深怕贪赃枉法的事实被钦差追查，十分恐慌。知县把施达科请到府中居住，与下属官员都向假钦差行贿。知县的太太和小姐对施达科逢迎献媚，被施肆意调戏；知县为了攀附权贵，还把女儿许配给他。时过不久，知县和下属官员通过一封信才知道上当受骗，可是，施达科已经走了，真正的钦差大臣来了！

1949年秋，由昆明实验剧场演出，邱筱林、彭国珍、碧金玉、周惠侬等主演。此剧是用古老的滇剧传统程式，搬演外国题材的第一个剧目。云南和平解放前夕，在实验剧场首演时，影射当时官场腐败，很有现实意义，以致在戏剧处于萧条景况下，还能连演三十多场。

剧本存失不祥。

修造　端公戏耍坛戏。属二十四坛科之一。写某人虔心行善，但五方神楼尚未修建。左氏仙娘叫桂娃到扬州去请张师傅。桂娃到了扬州，找着张师傅说明了来意。他俩立即起程，一路上说说唱唱，来到左氏仙娘家。仙娘请张师傅修五方神楼，张师傅要价很高，仙娘又叫桂娃带张师傅上山去采木。桂娃和张师傅沿山砍伐树木，然后运到工地，接着就弹墨、解板、打眼、上架，立起了五方神楼。仙娘又请吴画匠来画五根梁木，五方神楼修建竣工。

此剧描绘了民间修建庙宇的劳动场景，表现了能工巧匠的智慧和才干，朴实地塑造了劳动者的形象。情节有实有虚，虚实结合；以白为主，唱白交错，语言粗糙，而不乏诙谐风趣。威信县文化馆有长安区庙沟乡周道钧提供的抄本。

相勐　傣剧传统剧目。又名《阿暖相勐》。据《刀安仁年谱》载，清光绪九年（1883）“刀安仁从老人那里听到一个‘阿銮相勐’的故事，就把它改编为傣戏排演。”写勐波扎国王沙凹利，为妹朗展朴比武选婿。勐干塔王子相勐举石得胜。沙凹利嫌勐干塔国小而贫，把公主许配强国的混莱王子。准备成亲时，朗展朴被魔鬼卷走，相勐不顾危险，把公主从魔窟救回，但却遭到沙凹利诬陷，被打入死囚牢，待天明处决。深夜，公主闻讯到囚



牢探望相勐，倾诉衷情，感动了天神混西迦，救出相勐。回国后，他决心把仇恨化为友谊，又去求亲，反遭沙凹利、混莱联军的攻击。相勐和朋友南低信用宝箱除掉混莱，羞死沙凹利，

相勐终于和朗展朴成婚，并继承了勐波扎国王位。

该剧人物众多，色彩丰富，情节跌宕变化，语言具有诗化的民族特色，符合傣族人民的审美情趣。首演时，由干崖土司刀安仁演剧中男主人公相勐，其姐朗相弄演女主人公朗展朴。历史上曾经演过相勐的还有刀瑞庭、管子才（女）等，演过朗展朴的还有龚依团等。另据盈江县文化馆收藏本所注：剧本著于“缅历1229年（即清同治六年，公元1867年），作者是干崖（今盈江县）人尚贺”。自十九世纪六十年代上演至今，已经历了一个多世纪的群众检验，是一出傣剧的优秀传统剧目。原收藏本为老傣文书写，后由刀保矩用新傣文照本翻写一份保存于德宏州群众艺术馆。

借亲配　滇剧传统剧目，多声腔。杨明整理。写财主王正奎买贫民女子张桂英为妾，桂英推病不从。王的表弟李春林是个穷秀才，因妻不幸早亡，偶遇其岳父，一时谎言他已成婚，岳母出于关心，要他带新婚妻子来家见上一面。春林感到盛情难却，找表哥王正奎借表嫂张桂英一行。桂英见春林一表人才，倾心相爱，乘岳父天雨留客之便，弄假成真。王正奎告到县衙。县官虽受了王之贿赂，但在桂英和春林的抗辩之下，不得不将桂英判归春林。



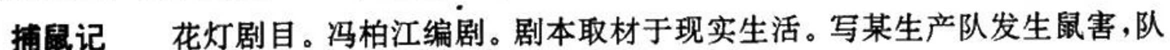
1956年云南省滇剧团首演。杨明、碧金玉、席国英导演。万象贞饰张桂英，彭国珍饰李春林，邱云荪饰王正奎。这出戏唱、做、念兼重，具有浓厚的喜剧色彩。1956年云南省滇剧团在北京演出该剧，颇受观众欢迎。1957年1月获云南省1956年度戏曲剧目奖。1959年由长春电影制片厂摄制成舞台艺术片，在全国放映。剧本1956年发表于《人民文学》，后由云南人民出版社出版单行本并收入《云南十年戏剧剧目选》。

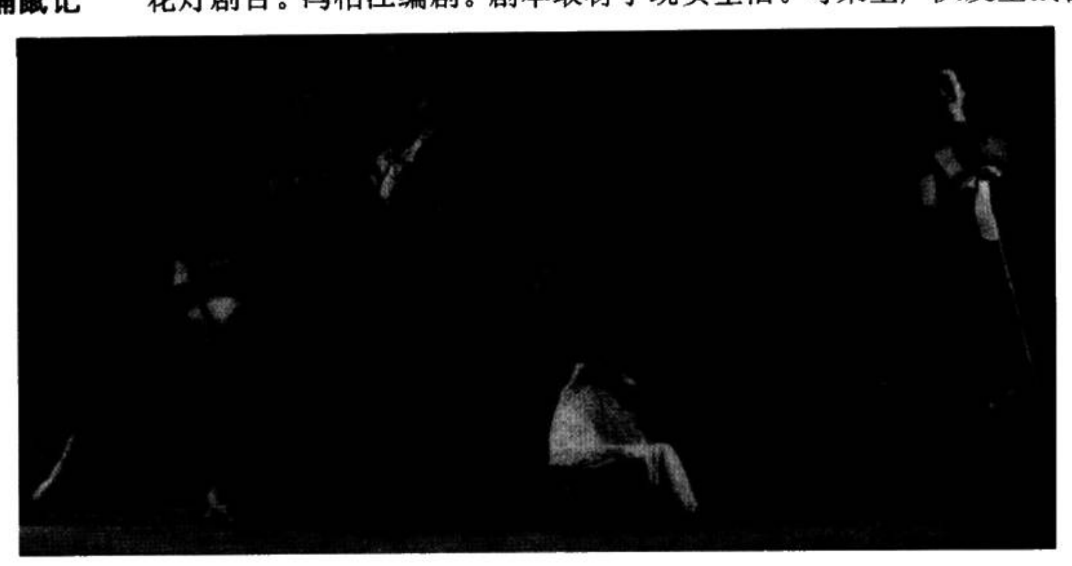
破四门　花灯传统剧目。张金华、阮宏高根据罗平花灯老艺人杨树德口述本改编，李家齐、黎方重新整理。写一个游手好闲的花花公子周兴，在正月十五大闹花灯的时候，遇到进城观灯的四姐妹，便进行调戏。机智的大姐用玩“瞎子摸鱼”来对付。周兴摸近粪坑边，被众姐妹用力推下，众姐妹遂得以



脱身。

本剧是通俗的花灯歌舞小喜剧，剧中唱腔、舞蹈、扇花全按罗平传统花灯风格处理，颇具特色。由曲靖专区代表队排演，先后在曲靖、昆明演出，并于1957年赴京参加全国民间歌舞会演，全省不少花灯团（队）选为经常上演剧目。导演张金华，音乐设计李培安。殷希曾扮丑公子，张映菊、赵瑞林、钱建坤、马玉英扮四姐妹。剧本先刊登于云南群众艺术馆《演唱材料》1957年第4期，1979年云南人民出版社收入《花灯小戏选》。


捕鼠记　花灯剧目。冯柏江编剧。剧本取材于现实生活。写某生产队发生鼠害，队



长规定社员每人每日的捕鼠指标，超者奖励，完不成任务者处以罚款。农民老宋与亲家郝婶迫于无奈，养鼠繁殖，终于超额完成“任务”，老宋还被队长树为“捕鼠大王”。公社决定召开现场会推广“捕鼠大王”的先进经验。要老宋作典型发言，老宋只得道出养鼠繁殖的真情，使队长狼狈不堪，无法收场。该剧讽刺犀利，寓庄于谐。

该剧1982年由曲靖县农民演出队首演。导演施玉明，音乐设计张天佑。由庄祖德饰老宋，张桂芬饰郝婶，田吉花饰队长，李长安饰会计。同年参加曲靖地区农民会演。

晏婴说楚　滇剧传统剧目，襄阳腔。黄雨青代表剧目之一。黄雨青整理。取材于《东周列国志》第六十九回“晏平仲巧辩服荆蛮”。写春秋战国时，楚国自恃强盛，称霸一方，齐国上大夫晏婴奉命赴楚说和，楚王欲凌辱之。晏婴抵楚后，面对楚国的侮辱、围攻，有理有节地施展辩才，说得楚国君臣面面相视，哑口无言，只好改容相待，最后建立了两国的友好关系。



该剧由曲靖专区剧团1956年排演。是一出以念白、做工为主的老生戏。扮演晏婴的黄雨青，素以口齿清晰、咬字有力见长，抑、扬、顿、挫分寸适度，充分表现了晏婴面对强暴不卑不亢的使臣气度。1956年参加云南省第一次戏曲观摩会演大会，黄雨青获荣誉奖。剧本由云南人民出版社出版单行本。

换酒牛　壮剧剧目。黎方编剧。剧本取材于壮族民间传说。写财主黄楚良以一头跛脚牛卖给阿寿，骗得阿寿夫妻辛勤劳动换来的银子。阿寿夫妻为换取大牯牛，智斗财主，请财主吃收租饭时，说跛脚牛能屙美酒。财主信以为真，硬逼阿寿把“酒牛”还给他，另换大牯牛。财主拉“酒牛”回家后，美酒没有吃着，却喝了牛尿。



该剧幽默、风趣，是一个讽刺小喜剧，1962年由文山州壮剧团排演参加云南省民族戏剧观摩演出，受到观众的好评。剧本先后被收入云南人民出版社出版的《云南民族戏剧的花朵》、中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧选》。

高山红霞　滇剧剧目，多声腔。黎方（执笔）、云梦编剧。二十世纪六十年代彝族聚居的红霞岭，以青山、石虎、玉花为代表的彝族农民要在山里修建发电站，以改变家乡面貌。刘满仓、何望富等则只顾眼前利益，不图进取，在山洪冲垮新修的水沟堤坝之际，他们拉走电站工地上的青年人，阻挡重新动工。在青山等人实际行动的帮助教育下，反对修电站的人改变了态度，共同投身于建设新山区的热流之中。



1965年由云南省滇剧院演出，并参加了同年在成都举办的西南区话剧、地方戏观摩演出大会。导演席国英，音乐设计殷质泰、何铭、张文彬，布景设计张天保。主要演员李少虞、陈爱华、黄斯璋、孙国贤、陈荣生、惠瑶屏、杨恩荫等。此剧塑造了一群各具性格特征的彝族农民形象。舞台演出朴素清新，富于鲜明的地方民族特色，得到文艺界人士及广大观众的好评。剧本由省戏剧创作研究室编印推广。重庆市中区川剧团曾移植上演。

通天犀　京剧传统剧目。刘奎官代表剧目之一。原为梆子戏，早年由范宝亭传授给刘奎官，刘不断加工完善。民国十年（1921）赴沪演出，徐慕云建议他改唱“西皮”，遂驰誉南

北各地。1959 年刘奎官又偕同顾峰、赵凤池、陈佩玉进行了一次改编。此剧出自清代传奇《通天犀》，本事见《曲海总目提要》。写梁山泊好汉后裔徐世英与妹飞珠聚义青龙山，劫得皇杠后，设宴庆功。徐下山醉卧宝珠寺，被兖州兵马统制刘子明擒获，徐的家传宝剑通天犀也被夺去，由刘子仁杰佩用，并派刘仁杰押徐进京发落。途经白水滩时，为徐飞珠救走其兄，打败刘仁杰。程老学家人穆玉玑，误助官军打退徐氏兄妹。刘仁杰因走失犯人，赴曹州寻舅父白达求救，遂诬穆私通江洋大盗，刘子明将穆定成死罪。穆之家主程老学亦被发配，适遇飞珠搭救程老学回寨。徐世英问明原委，痛恨官府诬良为盗，不计前嫌，兄妹率兵劫法场，在与官军决斗中夺回通天犀，并将死囚犯穆玉玑救回山寨，世英敬佩穆武艺高强，以妹许之。

此剧武打与做工并重，青面虎"坐寨询程"时，一系列身段及椅子功颇为出色。徐在酒楼痛饮的"龙戏水"和眺望法场时扳"朝天蹬"等表演特技与剧情紧密结合，亦有独到之处。昆明市劳动人民京剧团首演。1959 年 9 月由云南省京剧演出团赴京、沪等地演出，李松涛饰徐世英（由刘奎官亲授），韩福香饰徐飞珠，杨勇斌饰穆玉玑，梁建国饰程老学，刘万祥饰抓地虎，此后成为云南省京剧院的保留剧目。剧本发表于《边疆文艺》1961 年 11 期，后收入《云南（三十年）戏剧剧目选》。

娥并与桑洛　傣剧剧目。方一龙编剧。德宏州傣剧团集体改编，马刚、陈龙荪、项品茂执笔。剧本取材于同名傣族民间叙事长诗。写景多昂富翁之子桑洛，不满意母亲执意要他娶姨妈的女儿安品，决意外出经商。在勐根结识了美丽、勤劳的姑娘娥并，订婚而归，桑母嫌娥并家贫，不允成婚。娥并久等不见桑洛前来，便到桑洛家寻找情人，但却遭到桑母冷遇，并被迫害致死。桑洛悲痛欲绝自杀殉情。剧作保持了原长诗的抒情风格，唱词说白都尽量使用诗的语言，使剧作具有浓郁的傣族诗剧的特点。



本剧 1958 年由芒市镇北里业余傣剧团首演。导演方一龙；演员有线小兰等。1961 年剧本重新改编后，由德宏州傣剧团排演。导演陈龙荪、袁亚琴，音乐设计曹汝群、阎生炳、杨锦和，舞美设计多荣、李廷源。朗俊美演娥并，金星明演桑洛。该剧曾参加 1962 年 1 月举行的云南省民族戏剧观摩演出，受到欢迎。并且一直是专业、业余傣剧演出组织上演的剧目。该剧还被移植为滇剧演出。剧本发表于 1962 年 3 月号《剧本》月刊。又收入中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧选》，云南人民出版社出版的《云南民族戏剧的花朵》、《云南

(三十年)戏剧剧目选》。

绣荷包 花灯传统剧目。又名《开财门》。杨炯明代表剧目。写一对青年男女相爱，男出外经商归来，二人见面，叙别后思念之情。男以纱帕送女，女绣荷包送男，互表心迹，愿早日结成伉俪。



此剧是二十世纪二十年代在小曲联缀的基础上发展而成。全剧以唱为主，诸如让坐、待茶、待烟及互赠物品等情节，均为对唱，伴以舞蹈表演。在绣荷包一节戏中，小旦穿针引线和小生偷看等情节，又为哑剧式的表演，唱词、表演颇有生活气息。全剧以〔开财门〕、〔出门板〕为主要唱调。杨炯明因饰演其中旦脚而驰名滇中一带。1955 年玉溪专区花灯团演出 陈克勤饰生，易翠仙饰旦。

剧本载昆明戏曲改进协会 1958 年编印的《花灯剧本选编》。

秦香莲 滇剧传统剧目，多声腔。又名《铡美案》。刘菊笙、马家禄、高竹秋（执笔）、梅雪艳、罗明州、刘鸿昌、袁天祥、向楚臣整理。剧本取材于《秦香莲》鼓词，根据传统演出本整理。



写北宋仁宗年间，陈世美上京赴试，三年无有音讯，其妻秦香莲奉养公婆，抚育子女，适逢天旱饥荒，公婆饿死。香莲带子女上京寻夫，得知陈已中状元，招为驸马，遂到宫中询问。陈昧心不认香莲，将她逐出宫门。三朝元老王延龄得知香莲苦情，趁陈做寿之机让其扮作卖唱人进宫，借唱曲打动陈世美，陈不但不认，反命韩琪追杀香莲母子。韩仗义自刎。香莲向开封府尹包拯告状。包拯约请陈过府，以好言劝说。陈不思悔改，反以势压人，包拯为彰明法纪，不畏权势，冲破皇室的重重阻挠，毅然将陈铡死。

此剧剧情扣人心弦，感人至深。在观众中有着深远的影响，久演不衰。1952 年 10 月，《闯宫》一折赴京参加全国第一届戏曲观摩演出大会演出，碧金玉、赵吟涛分别扮演秦香莲、陈世美，唱、念、做俱佳，获得好评。《剧本》月刊发表张光年文章，赞扬此剧“通过一场震惊人心的描写”，“获得了人民的正义与同情的充分支持”。梅兰芳赞扬：“《闯宫》的唱、做十分质朴，别的剧种不多见。”

1954 年，《秦香莲》全剧由云南省滇剧团演出。执行导演向楚臣，助理导演张明洲、梅

雪艳，舞台美术设计张天保。碧金玉饰秦香莲，彭国珍饰陈世美，戚少斌饰包拯，向楚臣饰王延龄。同年参加云南省戏剧艺术工作评奖，获演出一等奖、剧本二等奖，彭国珍获表演一等奖，碧金玉获表演二等奖。《闯宫》一折收入1952年人民文学出版社的《戏曲剧本选集》。全本由云南人民出版社出版单行本。

荷花配 滇剧传统剧目，襄阳腔。杨明、梅雪艳、席国英整理。剧本取材于《聊斋志异·荷花三娘子》。写阳春三月，荷花仙子偕侍婢翠儿荡舟到人间游玩，遇书生杜君才。杜生爱慕，雇舟紧追不舍，仙子变为荷花，杜生采摘上岸；仙子复变顽石，杜生以碧纱笼罩，用瑶琴弹唱倾诉情怀，仙子感动，变回美丽少女，愿与杜生白首偕老。



云南省滇剧团首演。导演席国英、邱云荪，音乐设计殷质泰、黄铁驰、傅贻谦，舞台美术设计张天保。周惠侬、万象贞饰荷花仙子，彭国珍饰杜君才。该剧唱、做、舞并重。扑蝶舞采用采茶扑蝶舞重新组合，宫装舞在传统基础上加以革新，并改穿改良“古装”；表演细腻动情，布景写意优美，色调明朗。此剧参加1956年云南省第一次戏曲观摩会演，获剧本、演出、导演、音乐、舞美五个一等奖，周惠侬、万象贞、彭国珍分别获演员个人一等奖。并于同年赴京演出。剧本由云南人民出版社出版单行本，并先后收入《云南十年戏剧剧目选》、《滇剧传统剧目唱腔·第一集》。

铁弓缘 京剧传统剧目。张宝彝根据传统京剧《大英杰烈》改编。写陈秀英母女开设茶坊谋生。总镇公子石伦见秀英貌美，欲抢娶之。秀英不从，青年军官匡忠路见不平，赶走石伦。匡忠在茶坊见铁弓，询之，系秀英之父遗物。二人开弓比武，胜负难分，相互倾慕，秀英遵父遗训，许以终身。石伦闻匡忠夺己之爱，央其父石须龙设计陷害匡忠，流放边关。秀英决心为夫报仇，趁石伦逼亲时除之，并改扮男装逃出太原，假冒匡忠友人王富刚之名投太行山关伯帐下入伙。关伯爱其人才，以女许之，以致引出许多误会。后秀英率兵攻打太原，手刃石须龙，并设法使官府调回匡忠，夫妻团圆。



改编本1962年由云南省京剧院演出，1979年再度上演。导演张宝彝，音乐设计周明

义、王桂生。关肃霜主演陈秀英，高一帆饰匡忠，关肃娟饰陈母，贾连城饰石须龙，梁次珊饰石伦，张占元饰关伯。该剧是一出难度极大的旦脚重头戏，陈秀英一角，集花旦、青衣、小生、武生各种行当的表演技巧于一身，唱念做打均须深厚功力，关肃霜在此剧中充分展示了她卓越的艺术才华，成为"关派"的代表剧目之一。剧本发表于《云南剧目选辑》1980年第1期。该剧在国内不少大城市上演，很多地方剧种也纷纷移植上演，曾有三十多个演员亲向关肃霜求教此剧。1979年北京电影制片厂拍摄成戏曲艺术片，获1980年度《大众电影》"百花奖"。

烤火下山　滇剧传统剧目，丝弦腔。杨明、梅雪艳、席国英根据碧金玉口述本整理。



此剧是传统本戏《少华山》(又名《小富贵》)中的一折。写书生倪俊进京会试，与在少华山当山大王的故友相逢，被留山小住。碰巧少女尹碧莲与其父逃难路过山下，遭其劫持，被俘上山，倪俊救尹于钢刀之下。寨主强令碧莲同倪成婚。倪乃有妇之夫，不忍玷辱碧莲的清白，在洞房中正襟危坐，终夜烤火，以待天明。尹见倪风流俊雅，愿将终身相托，但对倪不肯就寝之举产生了误解，倪无可奈何，道出原委。尹对倪的诚实和善良深为钦佩。倪答应天明下山，带她去寻其父。

这是一出小生、闺门旦的应工戏，以做工取胜。整出戏几乎都围绕着火盆和耳帐来表演，做工细腻，层次清晰；在剧本整理和导表演处理上，摒弃了传统戏中原有的一些庸俗的表演。该剧于1956年曾由云南省滇剧团带到北京演出，受到欢迎，还在京拍摄过戏曲连环画，1957年1月荣获云南省1956年度戏曲剧目奖。席国英导演，万象贞饰尹碧莲，彭国珍饰倪俊。剧本先后收入《云南十年戏剧剧目选》、《滇剧传统折子戏选》。

祥林嫂　昆明曲剧。李凤章、王琼根据鲁迅原著《祝福》并参照评剧《祥林嫂》改编。写青年寡妇祥林嫂被婆家卖给贺老六为妻。她不愿再嫁，深夜逃出，到鲁四老爷家当佣工。后被发现抢回，强迫与贺老六成亲，生子阿毛。几年后，贺老六贫病而死，阿毛被狼叼走，祥林嫂只得再回鲁家帮工，她因两次丧夫而深为主人厌恶，为了解脱"罪孽"，祥林嫂用积攒的工钱到土地庙捐了门槛。但无济于事，终被鲁家逐出，除夕之夜，饥寒交迫死于街头。

1956年9月由昆明市大众游艺场首演。导演王琼，编曲张义清、聂光荣，舞台美术设计金龙生。张秀芬饰祥林嫂，王兆麟饰贺老六，文守仁饰鲁四老爷。该剧的演出有助于扬琴音乐发展为曲剧成套腔调。演员表演纯真朴实，因而受到观众的热烈欢迎，连续公演四个多月上座不衰。电影导演凌子风看了戏后给予充分肯定，并作了艺术指导。中国唱片厂录制了该剧唱腔选段发行。



《祥林嫂》的演出，标志着昆明曲剧的基本定型，促进了昆明曲剧的发展和昆明人民曲剧的建立。

剧本存昆明人民曲剧团。

陶禾生 傣剧传统剧目。刀安仁编剧。剧本取材于《聊斋志异》故事。写书生陶禾生在书房念书。狐狸精犯了天条，将遭雷击，在急风暴雨中，逃进陶禾生的书房躲于书桌底下，因而得救。为了报恩，她把陶禾生的灵魂引到乔家花园里，与美丽的小姐乔金英相会，彼此产生爱情。陶禾生托媒到乔家求婚，遭到了乔员外的反对，乔金英含恨死去。陶在狐狸精的帮助下，来到了乔金英墓前，这时坟墓突然裂开，狐狸精把乔金英的灵魂引出来，使他俩终成眷属。

本剧清光绪十四年(1888)由盈江县新城土司戏班首演。剧本结构紧凑，比喻确切，词句优美，很受傣家人的欢迎，是傣剧翻译改编汉族章回小说为傣剧剧目的成功之作。1982年由刀安炬整理为傣文本，交德宏州民族出版社出版。

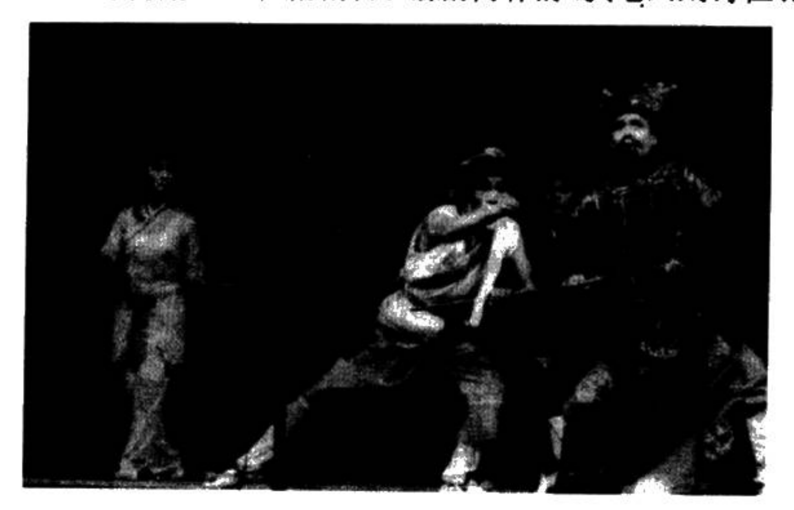


探干妹 花灯传统剧目。杨明根剧花灯《拐干妹》改编。写干哥干妹二人，自幼情深意长。干哥赶马走茶山三年，回来后误听闲言，以为干妹变心。见面后，几经探问，才知干妹对爱情坚贞不移，二人言归于好，一同离家出走，奔赴茶山。

云南省花灯剧团1959年首演。导演张一凡，音乐设计陈源。袁留安饰干哥，史宝凤饰干妹。全剧用民歌比兴手法，揭示人物的心理活动，生活气息浓厚，唱词优美含蓄。其中几段〔金钮丝〕唱腔，在群众

中广为传唱。剧本先后被收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南(三十年)戏剧剧目选》。

野鸭湖　壮剧剧目。编剧何朴清(执笔)、刘诗仁、张一凡、陈彤彦。剧本取材于广泛流传于富宁壮族群众中的卜荷的故事。写老爷府上的丫头彩云,不堪忍受转卖为妾的厄运,星夜出逃,奔至野鸭湖边,去路受阻。幸遇鸭佃卜荷,暗中相助,东藏西躲,未能瞒过搜寻,二人同被抓获。危急中,卜荷又利用老爷的贪财与愚蠢,诱使他用彩云换湖中野鸭,方才救下彩云。二人登上小舟,漂流他乡而去。



该剧1982年11月由文山州壮剧团首演。导演张一凡,音乐设计邹汉松、韦振邦,音乐指导黄仲勋,舞台美术设计石宏、罗光明。王光华饰卜荷,范富华饰彩云,罗进兴饰老爷。创作上发扬壮剧传统艺术的风格色彩,在习俗和语言上也具有壮族生活特点,寓主题于谐趣。到富宁县城镇及大部分村寨,文山州府及邻县演出,均受到各族群众的好评。它又与同类题材的戏一起,被观众称为壮族的"卜荷戏"。剧本存文山州艺术研究室。

陈子春　梓潼戏传统剧目。又名《团圆开财书》。写唐朝驸马陈子春与纯英公主生下一子,燃灯道人为其子取名乾元宝,收为徒儿,度去灵鹫山。东海龙王的三个女儿花园游玩,剪纸玩耍,所剪之物不意变化成精,盘踞龙、凤、虎三山,招兵买马,要夺大唐江山。太白星奏明玉帝,玉帝命三个龙女前往三山收妖,三个龙女收妖后卜知与陈子春有姻缘之份,不回龙宫,留住三山。纯英公主思儿成疾,陈子春奏明皇上,奉旨三山采药。三个龙女强留陈子春成婚。数年后,陈子春返回朝廷,误旨当斩,魏征保本,命陈子春午门求雨。三个龙女为助陈子春降雨,错发雨簿,被玉帝打入水牢,在牢内各生一子,托土地送交陈子春。十八年后,乾元宝炼就仙法,燃灯命其下山。乾元宝先到南方收妖后来见父亲、母亲及三位兄弟。陈子春命四子学馆读书,不意打死礼部尚书之子。乾元宝自报入监,让三个兄弟出逃。三兄弟路遇张果老、汉钟离,得授仙法,乾元宝化身出监,兄弟四人前往水牢搭救出三位母亲。陈子春将全家大团圆事奏明唐王,祈主加封,唐王封陈子春为九曲文昌梓潼帝君宏仁大帝,享受万世香烟。本剧故事完整,情节曲折,行当俱全,人物众多。剧中注明"歇坛"的仅三处。据西畴法斗区老艺人讲,演出分八坛演完。剧本由西畴县法斗区老艺人陈锦堂抄于民国十六年(1927),并由陈锦堂梓潼戏班在法斗、鸡街等地演出。陈锦堂死后,剧本由其子陈洪章、陈洪江收藏。文山州艺术研究室、西畴县文化局藏有复印本。

雪山红旗　京剧剧目。申玉成编剧。剧本取材于《红军不怕远征难》和《红旗飘飘》

上的红军长征故事。反映我红军第二方面军一个连队，在长征途中路过藏族地区正确执行党的民族政策，团结藏族的上层人士，和国民党匪特进行了艰苦的斗争，终于把胜利的红旗插上亘古无人的大雪山。

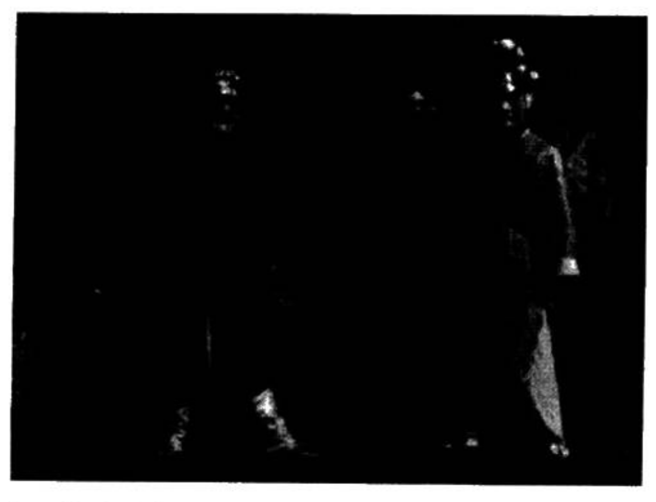
文山州京剧团首演，参加文山州戏剧汇演，获一等奖。于1959年4月参加云南省艺术节目会演。导演申玉成，音乐设计刘世才，舞台美术设计王杰。该剧是云南省戏剧舞台上创作演出比较早的一个反映红军长征事迹的现代剧。参加省会演，得到观众的肯定和好评。云南人民出版社出版了单行本。

彩霞湖上 花灯剧目。王雨谷编剧。写渔场看守员海山爷的孙女水妹子，在市场上发现了一串只有渔场才饲养的珍贵鱼"金鳞鱼"，判定有人偷来变卖，赶回彩霞湖寻查偷鱼人。她发现麻鸭公公也进了渔场，便进行试探、观察。麻鸭公公做贼心虚，摇船便逃，被水妹子迎头挡住，看到鱼钩还挂在他衣襟上，她热情帮助麻鸭公公认识了错误。



蒙自县文工队1975年演出。导演周惠君，音乐设计余力，舞台美术设计戎庆林。周楷模饰水妹子，张德蒙饰麻鸭公公。剧本结构完整，载歌载舞，戏中有戏，诙谐有趣。音乐采用本地彝族花灯音乐素材加以发展，歌唱性强，旋律优美，1975年参加红河州文艺会演后，被元阳、开远、弥勒等县学习演出。云南省滇剧院也移植演出，改名为《洱海渔歌》。云南人民出版社收入《群众演唱材料》出版单行本。

黄山岳认兄 关索戏传统剧目。又名《马超认弟》。写三国时，马超之弟马三保，在全家一百余口被曹操抄斩时，幸由乳母背出逃走到黄家庄，由黄员外收养，取名黄山岳。山岳长大后，又得黑天神传授兵法武艺。后探知其兄马超在蜀中为将，特到西川认兄。马超不知山岳是自己的弟弟，欲与之厮杀，山岳一再恳求，经马超一番盘问，山岳痛诉前情，弟兄遂相认。之后，山岳亦投刘备共讨曹操。此剧剧情与《三国演义》有异，其来源不详。李本灿饰马超，安自忠饰黄山岳。主要唱〔七字板〕。有龚自文的手抄本收藏于澄江县文化馆。



清早起背娃娃 耍剧传统剧目。写农村一寡妇领养娃娃以纺纱度日。寡妇有一表

弟未成婚而有空就来找表嫂。表嫂怜惜他单身无妻，见他鞋破就帮他补鞋。鞋补好后，表弟送表嫂上街，路上表弟以玩笑口吻向表嫂表露爱情。表嫂虽表面拒绝，但也向表弟暗示了她的情意。该剧以唱为主，只有两小段说白。乡土气息浓郁。为镇沅县九甲区果吉乡戏班保留剧目。剧本亦保存于该戏班。

曼嫫与玛若　彝剧剧目。杨森、张沧编剧。取材于彝族传说故事。写彝族青年曼嫫与玛若倾心相爱。头人李昭企图抢走曼嫫，曼嫫知情后，与玛若逃离家园，途中又遭士兵围阻，二人无路可走，只得逃往恶虎成群的饿虎山。曼嫫被虎吞吃，玛若悲痛欲绝，烧起熊熊的松柴火，抱起曼嫫同葬于火中，化作一对青藤，缠绕于苍松之间。

此剧1962年由楚雄州彝剧演出团排练，参加了云南省民族戏剧观摩演出大会。导演张沧，音乐设计周志列，舞台美术设计贾亚中，主演杨森、周桂蓉。全剧以传统曲调〔玛嫫若调〕为主调。彝剧艺人杨森富于情感的演唱，使这支流行于群众口中的〔玛嫫若调〕更加增添了艺术魅力。剧本发表于《剧本》1962年3月号，1963年被分别收入中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧选》和云南人民出版社出版的《云南民族戏剧的花朵》。

望夫云　白剧剧目。杨明、陈兴、张继成编剧。根据流行于大理白族地区的民间故事和志书有关记载编写。叙述南诏公主阿凤深居宫中，一日花园抚琴，偶遇猎人阿龙，一见钟情。罗荃法师让南诏王比武选婿。比武场上，阿龙夺魁，南诏王当众赖婚。阿凤公主乔扮民女，私出南诏宫，在绕三灵盛会上和阿龙对歌，私订终身。南诏王逼阿凤另嫁不成，派人杀害阿龙。阿龙得凤羽神相救，赠与双翅，飞入南诏宫，救出阿凤，双双飞上苍山玉局峰，结为夫妻。南诏王让罗荃法师雪困玉局峰。阿龙为救公主，到罗荃寺盗取冬暖夏凉的“八宝袈裟”，被罗荃变为石螺，沉入洱海。阿凤闻夫死讯，身化彩云，盼夫相见。



1980年由大理州白剧团演出。导演张树勇，音乐设计张绍奎、道玉书、尹懋铨，舞台美术设计钏霈基、杨月明，主要演员叶新涛、陈忠玉、马永康、董汉贤等。该剧唱词运用白族民

间形式，咏唱了大理湖光山色、风情典故，增加了地方特色和民族特色。艺术上有所创新，推动了白剧进一步发展。曾到北京、成都、昆明等地演出，均受好评，并获全国和云南省少数民族文学创作奖，全国优秀话剧、戏曲、歌剧剧本创作奖。剧本由云南人民出版社出版单行本。

缺嘴皮二表嫂　花灯剧目。民国三十七年(1948)龙陵县龙江区新寨业余花灯队集体创作演出。写二焕父母前去探望出嫁半年的女儿。亲家母缺嘴皮二表嫂先是称赞二焕是个勤快孝顺的好媳妇，跟着又自夸她对二焕的关怀备至，一大早就让她到村里看唱灯。岂料，衣着破烂、疲惫不堪的二焕背着柴禾走进了家门。看到亲生父母，二焕痛哭流涕，控诉了婆婆对她的种种虐待。二表嫂暴跳如雷，竟当着亲家痛打二焕。二焕父母看到亲家如此凶横、刁蛮，考虑到女儿的幸福，便不顾一切，带走女儿。该剧展示了旧社会妇女的悲惨命运，对缺嘴二表嫂的刻画也入木三分。剧本排练上演后，很受群众欢迎。主要演员有张明茂、王国昌、杨明朝、杨学贵等。剧本存失不详。

盘刀门　滇剧传统剧目，胡琴腔。剧本由昆明市滇剧团老艺人地古牛(夏俊廷)口述，云南省滇剧团编剧组整理，梅雪艳、俞寿荣执笔。该剧是传统滇剧《八义图》中的一折。本事见《左传·宣公二年》，由宋元戏文《赵氏孤儿报仇记》衍变而成。写程婴为救赵氏孤儿，扮成草医用药箱将孤儿夹带出宫，与奉命搜查孤儿的韩厥、张千相遇，几经盘问，被张千看出破绽。在危急之际，韩厥仗义杀死张千，放走程婴，韩厥弃官远遁。

这是一出戏剧性较强的单折戏。剧中悬念迭起，危机四伏，气氛紧张，最后情势突转，在高潮中结束了冲突。剧中的几番盘问，程婴均以药名应付，准确贴切，演员以念、做为重，讲究工架、势口的配合。昆明市滇剧团演出于二十世纪六十年代。地古牛饰韩厥，周锦堂饰程婴，张万朝饰张千。该整理本于1961年收入云南人民出版社出版的《滇剧剧目》第一集，1981年收入该社出版的《滇剧传统折子戏选》。

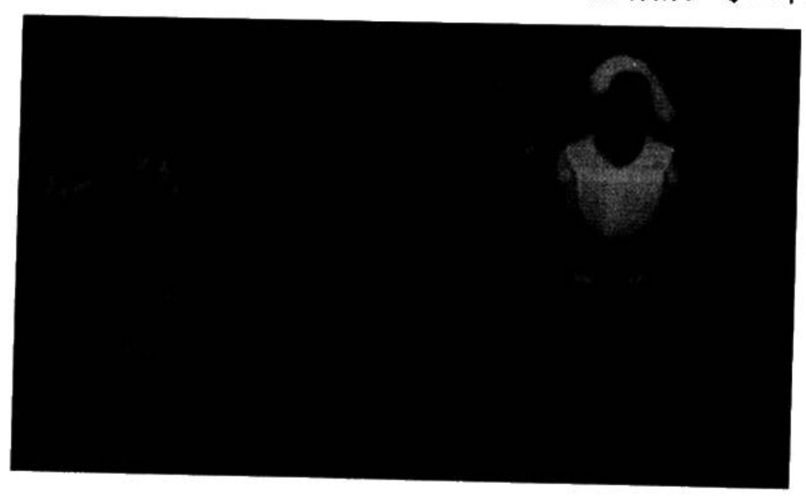
盗库银　京剧剧目。张宝彝、赵慧聪编剧。取材于《白蛇传》故事。写白素贞与许仙成婚后，白欲助夫成业，拟开设药铺济世救人。但因资金匮乏，遂由青儿率领风神、五鬼，至钱塘县库盗取不义之财以充资本。被库神追索，小青力战，打败库神，得银而归。



1962年由云南省京剧院首演。导演张宝彝，关肃霜饰青儿，贾连城饰库神，梁次珊饰县官，杨勇斌饰风神。剧本于1962年由省戏剧研究室编印内部发行。1980年发表于《云

南剧目选辑》。该剧编导从剧本的主题内涵到演出形式都作了新的开掘，文学性强，词曲隽永，行当齐全，人人有戏，技术技巧能够充分发挥，为一出短小精悍、久演不衰的精彩武戏。为很多剧团学习上演，是关肃霜的代表剧目之一。

密林传奇　花灯剧目。甘昭沛、金重编剧。写二十世纪五十年代初期，我解放大军进驻边疆剿匪安民。排长赵石头在战斗中负伤落伍，在密林中，突然遇见一景颇族汉子，举刀欲杀一个妇女怀中的婴儿。赵急拦阻，问明情由，才知妇女叫南木苏，是当地土匪头子波岩山的小老婆，被挟持逃往国外时，途中遇解放军阻击，慌乱中抱着儿子偷偷返家；汉子叫勒干，因曾为解放军带路，儿子被波岩山残杀泄愤。眼下勒干要杀波岩山的儿子以雪仇恨，赵坚决阻止勒干的鲁莽行为，引起勒干的怀疑与不满。赵告知二人，波岩山与赵搏斗中，已被击毙。二人终于被赵的言行所感动，艰难地走出密林。



1982年由云南省花灯剧团演出。导演马正才，编曲陈源，舞台美术设计石宏。李爱荒饰赵石头，魏东饰勒干，高云娥、马玉洁饰南木苏。该剧情节曲折，悬念迭起，冲突尖锐。在导表演方面，曾借鉴滇剧《韩琪杀庙》、《断桥》等剧的程式，使灵活多变的步位调度和具有民族特色的舞蹈身段相互结合，以充分展示剧中各个人物炽烈的爱恨交错的复杂心情，加上舞台美术的配合，使这一短剧充满着独特的边疆风情与民族个性的传奇色彩。剧本存云南省花灯剧团。

南摩　滇剧剧目。吴永祥、夏国云、叶振欧编剧。写中华人民共和国建立初期，汉族青年教师郑爱华来到傣家边寨办学，南场寨的头人布法利用民族隔阂、宗教迷信等陋俗，千方百计阻挠学校的创办。郑爱华在这场特殊斗争中逐步锻炼成一个全心全意为边疆民族教育事业服务的优秀教师，被傣族人民尊称为“南摩”。

思茅专区滇剧团1964年演出。导演吴永祥，音乐设计周忠玲、张洸、启基，舞台美术、服装设计王舜、李春泉，主要演员有周乃芳、苏玉芬、吴盛宇、李自和、周德光、鲁之梓、张德增等。此剧较为成功地塑造了郑爱华这一人物形象。音乐唱腔吸收了傣族音乐与滇剧唱腔相糅合，在板式上、节奏上有所突破。演员表演，突出傣族风格而又具有滇剧表演特点。同年参加全省现代戏会演受到好评，曾被红河、玉溪等专区滇剧团学习演出。剧本由云南省戏剧研究室印发推广。

鲁班造屋　杀戏传统剧目。镇源县九甲区杀戏班演出，剧本亦保存于该戏班。写鲁

班成为仙人之后，看见人间张公义九世同居，为人好善，教子有方，忍让为先，故尔下凡大展奇才，雕梁画栋，建造出中国古代民族建筑，给张公义一家居住。

渡口　滇剧剧目，丝弦腔。云梦、张惠生编剧。剧本取材于李钧龙小说《渡口记事》。描写1962年在云南傣族地区勐阿寨紧靠国境线的一个江边渡口，匪特赶马人岩买顿及其随从一伙潜入我国境内，企图窃取我边境驻军情况。民兵队长月香，在敌众我寡的情况下，与敌人斗智斗勇，配合边防军将潜入境内匪特一网打尽。

1964年11月云南省滇剧院首演。邱云荪导演，殷质泰等音乐设计。魏琼芬饰月香，杨昶饰李班长，陈小明饰赶马人，王继明饰岩买顿。该剧文武兼重，唱腔、表演带有傣族特色，是当时上演场次较多的现代戏剧目之一。1972年以后，在此基础上曾对剧本及唱腔表演作过多次较大的修改。剧本存云南省滇剧院。

葫芦信　川剧剧目，高腔。杨明、曾跃光、戴德源、李远松、尤文奇编剧。该剧取材于同名傣族民间叙事长诗。写古代云南西双版纳勐遮王子召罕拉出宫赶摆时，与美丽的景真公主南慕罕一见钟情。回宫后，召罕拉求父王派遣使臣到景真向公主求婚。勐遮王早存侵吞景真之心。图藉联姻之举，以达到扩张疆土的目的。遂欣然许诺。勐遮王邀请景真王过国欢宴，在魔师摩古拉的预谋下，暗在酒中置毒，不料在席前献武的召罕拉剑挑酒杯，使阴谋当场败露。勐遮王恼羞成怒，将王子和公主囚禁深宫，下令发兵进犯景真。南慕罕发现窗下的南卡河直淌景真，便将战讯写于贝叶，封入葫芦，掷进河中。景真王得信，严阵以待，使勐遮军大败而归。勐遮王咎罪于王子和公主，欲将二人双双活埋。幸被景真王等及时赶到救下。



1960年由云南省川剧团演出，并参加了全省滇剧青年演员会演。导演周企正，司鼓王礼兴，音乐设计李远松，舞台美术设计宋尧生，领腔吴德芳、潘幼华。周学如饰南慕罕，汪大泉饰召罕拉，王树基饰勐遮王，张开国饰景真王，李毓民饰摩古拉，段光旭饰玉罕。剧本在文学风格方面，吸取了傣族章哈诗歌的特点；唱腔与伴奏音乐溶入了傣族音乐旋律和韵味；舞蹈身段化入了傣族孔雀舞舞姿。在川剧编演少数民族题材方面，作了比较成功的尝试。

1961年，《边疆文艺》第2期发表吴德辉《关于川剧〈葫芦信〉的改编》一文，就此剧的结尾处理和改编得失提出看法。自此，《边疆文艺》开展热烈讨论，之后，编印了《关于川剧〈葫芦信〉问题讨论集》。剧本于1962年由云南省戏剧研究室编印推广。

啼笑因缘　昆明曲剧剧目。栗臻、唐云卿根据张恨水同名小说并参考北京曲剧本改编。写二十世纪二十年代在北京上学的大学生樊家树，与鼓书艺人沈凤喜真诚相爱，二人约会北海时被北洋军阀刘德柱撞见。刘垂涎沈年轻貌美，以唱堂会为名将她骗至府内强迫为妾。沈的闺友、杂要艺人关秀姑仗义巧入虎穴，密约她到北海与樊家树相会。沈依约而往，被盯梢的副官发现。沈回府后即遭刘毒打、凌辱以致精神错乱。刘又设下圈套，佯放沈回家，诱捕了樊家树。沈精神上连受巨创，陷入癫狂之中。



1961年由昆明人民曲剧团首演。导演栗臻、唐云卿，音乐设计张义清、栗臻、张莹莹，舞台美术设计张乐天。张莹莹饰凤喜，栗臻饰樊家树，刘敏昌饰刘德柱，梁正德饰沈三弦，李梅玲饰关秀姑，张秀芬饰沈母。这出戏对曲剧声腔的运用、发展、革新较为成功，舞台上再现了北京二十年代的风貌而受到观众的欢迎，连演一百多场。昭通、陆良、马关等县文工队曾原样照搬演出此剧，玉溪专区花灯团将它移植为花灯演出。

剧本存昆明人民曲剧团。

残年　京剧剧目。金素秋编剧。该剧取材于国民党统治区的现实生活，编撰成古代故事，用京剧形式演出。写匈奴兴兵，侵犯中原，形势危急，国难当头。朝廷降旨：除独子或残废者外，适龄壮丁，一律应征入伍，以御强敌。某县豪绅王为利家有三子，为逃避兵役，重金贿赂县官得免。而贫苦农民袁纯，虽为独子，也被县官强征入伍，抛下妻子方玉洁，艰苦劳作，难以维持一家生计。除夕之夜，袁母病危，玉洁至王家借贷。王反将玉洁打昏，用芦席卷尸，抛于荒郊。幸得老院公相救，玉洁死里得生，赶回家中，婆母已尸陈茅屋。万般无奈，玉洁插标卖女，殓葬婆母。一行商愿出身价银两购之，后得知系一女孩，便不愿买去。玉洁悲愤过度，神智失常，在残年将逝之际，只身走至荒山悬岩处，将爱女抛下山涧，自己亦跳岩自尽。

该剧二十世纪三十年代编写，民国三十五年(1946)在四川宜宾首演。导演李紫贵，主要演员有金素秋、董俊楼、丁逸云等。民国三十八年金素秋、吴枫等在昆明创建艺联新平剧实验剧社时，再度公演。剧本于民国三十五年由三联书店出版发行。同年，毛泽东主席赴渝和谈期间，通过齐燕铭、欧阳山尊联系，与延安平剧院的《逼上梁山》剧本交换，以资纪念。剧本揭露了国统区的黑暗罪恶，表现出作者的强烈爱憎，引起了广大群众的共鸣，具有进步意义，招致国民党当局查禁。

遇龙封官　端公戏耍坛剧目。是端公坛"燕贺"中的花戏。写明永乐帝微服出宫私

访，在酒店巧遇书生白简读书，便命店家唤出并出联考对，白简对答如流，皇上颇为满意。皇上因身体困倦小盹，书生取狐裘披于皇身，皇上一觉醒来顿感暖和，问裘来历，书生实言告之，皇上将裘带回。次日葱葱王爷捧旨前来，赐封白简为四品进宝状元。戏中店家与葱葱王爷进店，插科打诨笑料较多，富于风趣。据彝良县咪耳勒堵的高、穆两家坛门联合演出记录本，由彝良县文化馆保存。

喜中喜　花灯传统剧目。原名《假报喜》。鲁凝改编。写三郎与少女芸香相爱，苦无机会一表衷情。适逢其嫂分娩，三郎借向芸香家报喜之机，与芸香互吐心声，不料被芸香的母亲发觉，酿出一台喜剧。



1959年云南省花灯剧团首演。导演金重，唱腔设计陈源。史宝凤饰芸香，袁留安饰三郎，吴继贤饰亲妈。此剧为一出抒情喜剧，语言采取比兴手法，民谣风味浓郁，载歌载舞，赏心悦目。流播全省，是云南省花灯剧团的保留剧目之一。剧本收入《云南十年戏剧剧目选》。

搬角色　花灯传统剧目。流行于巧家花灯。写一青年（丑脚）来到情妹门前叫门，情妹应声，唱了一段〔五更金鸡〕，迎情郎进屋，二人摆起“龙门阵”，唱搬角色。通过两个角色的富于情趣的演唱，表叙了婚恋的全过程，最后说个吉利结束。

旦脚的〔五更金鸡〕叙述了少女从下床梳头、戴花到梳妆完毕的过程。唱词大部为七字句，排列整齐，并有一定韵味，曲调轻松柔和。在演唱搬角色过程中，二人摆“龙门阵”一节，提及重庆、叙府、安边、横江、昭通、麦地、巧家营等地名，估计是流入巧家后艺人们加进去的。该剧语言诙谐，并有“帮道白”形式。剧本收藏于云南省花灯剧团。

新彩礼　花灯剧目。农民业余作者阮永骞、李兴唐、马永祥编剧。写赵大妈把一年劳动所得，给未过门的儿媳春荷，作为订亲彩礼。春荷买回两对良种小猪。大妈莫明其妙，认为是赵大爹从中作梗，引起老两口吵闹。经春荷出面及赵大爹耐心解说，大妈才知是春荷不要彩礼。赵大妈深受感动，合家欢喜。



1972年澄江剧团首演。1973年参加玉溪地区调演后，由玉溪地区花灯团修改

和加工重排，参加1974年云南省文艺调演。导演马忠亮，音乐设计李鸿源。张琼芬饰赵大妈，罗容饰春荷，严跃龙饰赵大爹。本剧运用传统歌舞形式表演，轻快活泼，有浓郁的花灯特色。《云南文艺》同年发表该该剧剧本，后选入《云南（三十年）戏剧剧目选》。

窦仪下科　白剧（吹吹腔）传统剧目。根据李春芳收藏本整理排演。写书生窦仪，每日苦读寒窗，只盼金榜高中。玉帝欲中魁于他，特派黄雀金精下凡，试其酒色财气，百般挑逗于他，窦仪始终不为所动。



1962年大理白族自治州白剧团演出。主要演员赵绍莲、杨学英。此剧继承了吹吹腔小生和播旦的步法身段。1962年参加云南省民族戏剧观摩演出，受到好评。剧本被分别收入《云南民族戏剧的花朵》和《少数民族戏剧选》。

鼓滚刘封　滇剧传统剧目，丝弦腔。又名《鼓滚山》。杨明根据同名传统剧目改编。写三国时期，蜀国名将关羽败走麦城，而蜀国上庸守将、刘备的义子刘封拒不发兵救援，以致关羽被困身死。镇守阆中的张飞闻得义兄关羽死讯，深恨刘封之背叛行为，率兵赶到上庸，用计将刘封诓进催军鼓内，将其滚下陡岩，重整人马，决心为关羽报仇。

1959年云南省滇剧团首演。戚少斌饰张飞，邱云荪饰刘封。此剧系架子花脸和袍带鸡毛丑的应工戏。剧中塑造了张飞粗中有细、爱憎分明的性格特征，并细致地刻画了刘封的政治野心及其利令智昏的丑恶嘴脸。张飞与刘封在看相一段戏中，二人互相配合，出现了翎舞的多幅具有雕塑感的舞台画面。本剧曾参加同年4月云南省艺术节目会演被评价为优秀剧目。同年5月，被云南省滇剧团带到长春、哈尔滨、北京等地演出，受到了专家和观众的赞誉。同 年9月，又参加云南省和昆明市文化局联合主办的“省、市重点剧目展览演出”。剧本先后收入《云南十年戏剧剧目选》、《云南（三十年）戏剧剧目选》。

雷神洞　滇剧传统剧目，丝弦腔。又名《打洞》。碧金玉口述，宏艺记录，黎方整理。事见《今古奇观·赵太祖千里送京娘》，系《千里送京娘》中之一折。写赵匡胤因伤人命，逃离家乡，闯荡江湖，一日在清油观养病，发现雷神洞中有女子啼哭，心生疑窦，于是打破洞门，将女子救出，方知女名“京娘”，家在千里之外，因出外踏青，遭强徒掳掠，被观主赵老道救下暂藏洞中。赵匡胤对京娘的不幸遭遇深表同情，遂与之结为兄妹，送京娘返回家乡。

此剧唱做皆重，唱腔部分几乎囊括了滇剧丝弦腔的全部板式。其中〔安庆腔〕、〔坝儿腔〕、〔二十四梆梆〕、〔彩腔二流〕尤其精彩。剧中曲调多变，唱腔委婉动听，对匡胤和京娘性格作了细微的刻画。收入云南人民出版社出版的《滇剧传统剧目唱腔》第一集。碧金玉饰赵京娘，赵吟涛饰赵匡胤。二十世纪五十年代中国唱片厂曾录制唱片。

遣将镇台　端公戏正坛剧目，又名《真武遣将》。写太白金星启奏圣帝君，某大施主家门前，花台作乱，瘟毒流行。帝君旨谕太白金星去武当山，命真武祖师遣将镇守花台。真武急派王灵官去金关花台宅地镇台，收瘟缉毒。

大关县胡国正坛门演出，帅开华饰真武祖师，胡国正饰王灵官，胡宝强饰太白金星。此戏在庆坛中是必不可少的开场剧。不管是“上庆”、“下庆”、“梓潼”，还是“正坛”、“耍坛”，都要演出。唱腔曲牌有〔清水头〕、〔山坡羊〕、〔红绣鞋〕等。有清光绪年间木刻本收藏于大关县文化馆。

蝴蝶泉　滇剧剧目，丝弦腔。王之埧编剧。写白族少女雯姑在欢庆一年一度的“绕山灵”盛会时，撞见了大理国俞王。俞王微服追寻，于雯姑和情侣霞郎幽会时，假意赠送簪、银与二人作成婚之用。二人婚礼时，俞王派兵士将雯姑抢进府中，雯姑父拦阻时竟遭杀害。俞王逼婚，雯姑忠贞不渝，霞郎冒死赶来欲救雯姑，反落陷阱。随霞郎同来的阿龙用计火烧王府后院，于混乱时救出霞郎、雯姑。俞王率兵士穷追不舍，雯姑、霞郎逃至苍山云弄峰下，跳入深潭中殉情化蝶，引来万千彩蝶为他们翩翩起舞。



1982年由昆明市滇剧团首演。导演王天佑，音乐设计赵家禄，舞美设计石竹云。陈婷芸饰雯姑，杨泽州饰霞郎，杨宝饰俞王，杨维义饰阿龙，刘乐生饰阿花，安肇琥饰石匠。剧本文词优美，富于乡土韵味，白族音乐、舞蹈与滇剧音乐、表演的融合较为妥贴，大理风光在舞美上有所呈现，整个演出富于浓郁的民族色彩。本剧曾到四川成都等地演出，颇受好评。

剧本原由方绍德根据白族民间传说《雯姑与霞郎》写成初稿，1959年经刘菊笙、哈咏天、高绍曾等老艺人加工编排，更名为《蝴蝶泉》上演，并参加昆明市戏曲观摩演出。“文化大革命”后，原剧本已失，由当时参加演出的主要演员白素叶、舒秀英、哈咏天、张万朝、邹忠乾等回忆原剧的故事梗概，王之埧又参照其它有关蝴蝶泉的文学资料，深入到白族地区重新改写成剧本，保存于昆明市滇剧团。

磨豆腐　花灯传统剧目。流行于禄丰花灯。事源于明高则诚《琵琶记》。写一对以卖豆腐为生计的老夫妻，在家中一边磨豆腐一边谈笑风生。赵五娘上京寻夫来店借宿，将其遭遇向老两口诉说，老两口听后十分同情，答应让她住宿，还教赵五娘如何上京的办法。

该剧对卖豆腐老倌风趣诙谐的性格刻画生动，唱腔采用〔打草竿〕等明清小曲。是一出丑（老丑）、旦（正旦、老旦）并重的喜闹剧。张灿林、章维华口述，王桂芳记录。是禄丰县大

北厂花灯组的保留剧目。剧本藏于楚雄州艺术研究室。

薛尔望投潭　滇剧剧目，胡琴腔。作者不详。取材于明末昆明儒生薛尔望轶事。写薛尔望痛恨吴三桂叛明投清，逼死永历帝。一日好友瑞云祥来访，要薛剃头留辫子着清朝服，做清朝臣民。薛尔望痛斥其友变节投降，与其绝交。薛一家投黑龙潭殉难。

此剧出于文人之手，唱词乡土风味浓郁，唱腔设计委婉动人。薛尔望一家投潭前对昆明的眷恋，有大段的唱腔历数昆明胜景，给人以“国破山河在，城春草木深”之感。二十世纪二十年代在昆明首演，郑文斋饰薛尔望，向楚臣饰瑞云祥，李瑞兰饰陈氏。向楚臣有收藏本。

螺蛳姑娘　壮剧剧目。周冠鳌（壮族）、李贵恩、黎方（执笔）编剧。剧本取材于流传在壮族地区的民间传说故事。写普厅河里有一位螺蛳姑娘，爱上勤劳、诚实的渔民阿甲，两人结为了伴侣。富州土司，有妻十三房，见螺蛳姑娘美丽出众，妄想霸占为妾。螺蛳姑娘不允，土司出题刁难，螺蛳姑娘在众乡亲的帮助下解开难题。土司动武要抢，螺蛳姑娘搬来普厅河水，淹没土司府，与阿甲自由自在地生活在普厅河上。



该剧由文山州壮剧团排演。导演王少培（特邀），音乐设计何铭（特邀）、汤绍良、陈中义（壮族），舞美设计朱明（特邀），鼓师黄安乐。螺蛳姑娘由张小妹、侬玉琼扮演，阿甲由周冠鳌扮演，黄大妈由侬玉盘扮演，黄大爹由周魁鳌扮演，土司由韦恩祥扮演，布斗由黄有良扮演。1962 年 1 月参加云南省民族戏剧观摩演出，受到了专家及观众的好评。曾被花灯等剧种移植演出。剧本载于《剧本》1962 年第 4 期、《边疆文艺》1962 年第 2 期，后收入《少数民族戏剧选》、《云南民族戏剧的花朵》、《云南（三十年）戏剧剧目选》和《文山州戏剧选・第一集》等书。

黛诺　京剧剧目。金素秋、鲁凝（执笔）、吴枫编剧。根据杨苏、李鉴尧的电影文学剧本《景颇姑娘》改编。写景颇姑娘黛诺被山官早昆卖给勒乱为妻，黛诺爱的却是景颇青年勒丁，她逃下景颇山，找到解放军，并与工作队的李医生等一道返回景颇山，团结景颇人民发展生产，与早昆的利益发生了冲突。早昆利用旧的习惯影响，使黛诺的爷爷文帅退出群众的互助生产组，影响了群众的生产和斗争积极性。黛诺和勒丁对文帅进行苦口婆心的劝告，使文帅摆脱旧的习俗羁绊，重新参与群众的互助生产活动，早昆又与勒乱及巫师龙勒铿合谋，对黛诺实行武力抢亲。黛诺依靠群众的力量进行反抗，终于取得了胜利。

由云南省京剧院排演，1964 年 5 月去北京参加了全国京剧现代戏观摩演出大会。导

演吴枫、张宝彝，音乐设计《黛诺》音乐设计组（组长曹汝群，设计周明义、关肃霜、关伯平、王长春），舞美设计侯亚亭。主要演员有关肃霜、徐敏初、高一帆、梁次珊、程静华、刘万选、夏韵秋、贾连城等。本剧在文学上比较完整，尤其是剧中唱词受到较多赞扬。音乐在继承传统的基础上革新，适当吸收景颇音乐溶于京剧音乐之中。“山风”一曲流传很广。舞台演出以关肃霜为首，角色阵容整齐，唱腔声情并茂，在全国现代戏观摩演出中列为十个好戏之一。以后不仅省外许多京剧团曾经演出，而且评剧、越剧等剧种也移植演出。剧本由中国戏剧出版社出版了单行本，后收入《云南（三十年）戏剧剧目选》；《诗刊》选登了它的唱词。

霸王下山　　花灯传统剧目。流传于建水县南庄区的土军寨及岔科区白云、王风庄一带彝族聚居的山区半山区。写兄妹两人要到京城长安去寻找爹娘。东董氏山大王下山行劫，将兄妹二人掳回山寨。霸王要妹妹做压寨夫人。兄妹苦苦哀求，感动了霸王，同意放行。但要兄妹临行前为他唱歌献舞。兄妹唱了曲子后霸王极为高兴，令喽罗跑马、射箭为兄妹饯行。



该剧传到彝族地区后，当地群众渗入了许多土腔土调和土俗，使霸王的形象异乎寻常，从唱词、音乐到表演等都反映了建水彝族地区的风土人情和艺术特色。为该地每年祭龙和传统节日必演的剧目。作者不明，白云区所演《霸王下山》的剧本，是由该地民间艺人第五代灯师范中正，于清代同治年间传给徒弟施成发，施成发加以发展充实后相传下来的。尚能演出该剧的主要演员是第八代徒弟寇永昌、李正祥。剧本存建水县白云灯会。

魔鬼岩　　花灯剧目。鲁凝编剧。中华人民共和国成立前夕，波依香向头人哀求挖掉魔鬼岩引水，头人拒绝，后来波率部分村民试探挖岩，被岩罕龙向头人献计暗杀，尸体丢入岩洞，波的女婿热飘逃往他乡。二十世纪五十年代，为了发展生产，一些群众急欲炸岩引水，岩罕龙利用依香母女及有迷信思想的群众反对炸岩。经回乡的热飘对众人耐心引导，在事实面前，广大群众终于觉悟，岩罕龙的真面目也被揭穿。

1961 年由云南省花灯剧团首演。导演鲁凝，作曲尹钊、陈源，编舞姚芝生，舞台美术设计石宏。袁留安饰热飘，蒋丽华饰依香，黄仁信饰岩罕龙，张世俊饰叭罕，周肇华饰米依香，张兆翔饰波依香，李宗伟饰康热。该剧演出后曾引起争论，一是因为剧中出现鬼魂，使某些人认为这是宣传迷信而上纲上线，说是反社会主义。二是该剧在音乐创作上，曾试图将花



灯曲调与少数民族音乐的音调相互融汇为一以谱写花灯唱腔，以此探索云南的花灯音乐的革新发展问题，而被严厉批评为损伤花灯风格。剧本存云南省花灯剧团。

音　乐

云南各剧种音乐，大体分属于少数民族戏曲、地方大戏、民间小戏、傩戏和外来剧种五种类型。除外来剧种外，各剧种音乐均有相当鲜明的地方、民族特色。即使外来剧种，亦因常创作、演出云南题材的剧目，吸收融化当地民族民间音乐而溶入地方色彩。在各剧种音乐中，有的属单一声腔或腔调，有的则属多声腔或腔调综合体制。云南各剧种的声腔、腔调列表如下：

类型		剧种	声腔、腔调
汉族剧种	地方大戏	滇剧	丝弦腔、胡琴腔、襄阳腔、昆腔及〔安庆〕、〔架桥〕、〔七句半〕等
		大词戏	大词戏唱腔（高腔系统）
		杀戏	杀戏唱腔（渊源待考）
	民间小戏	云南花灯	灯调、明清俗曲及〔勾腔〕、〔筒筒腔〕等
		昆明曲剧	扬调腔、道情腔、律簧腔及小调
	傩戏	关索戏	〔七字板〕、〔十字板〕等
		端公戏	法事曲调、正戏曲调、耍戏曲调及民歌小调
		梓潼戏	〔说腔〕、〔劝善腔〕、〔百花诗〕、〔歇坛诗〕等
		香通戏	神腔（〔太子腔〕、〔将军腔〕、〔猎神腔〕等）
少数民族戏曲		傣剧	戏调及傣族民歌
		章哈剧	章哈调及傣族民歌
		白剧	吹吹腔、大本曲及白族民歌
		云南壮剧	富宁土戏唱腔（〔哎咿呀〕、〔哎的呶〕、〔乖嗨咧〕、“咿喃嗨”等）广南沙戏唱腔、文山土戏唱腔
		佤族清戏	佤族清戏唱腔（弋阳腔后裔）
		彝剧	彝族民歌
		苗剧	苗族民歌

云南各戏曲剧种音乐的渊源关系比较复杂，源于古老戏曲或外来戏曲声腔或腔调者，有属于弋阳腔后裔的白剧吹吹腔、大词戏唱腔、佤族清戏唱腔，属于梆子腔系的滇剧丝弦腔，属于皮黄腔系的滇剧胡琴腔、襄阳腔，来自广西壮剧、彩调的云南壮剧〔乖嗨咧〕、“咿嗬嗨”类腔调，以及源自罗罗腔、吹腔、梁山调等声腔中的〔七句半〕、〔安庆〕、〔架桥〕、〔勾腔〕、〔简筒腔〕等；源自当地曲艺音乐的，有源于昆明扬琴音乐的昆明曲剧唱腔，源于傣族章哈说唱音乐的章哈剧唱腔，源于白族民间曲艺大本曲的白剧大本曲腔调；源于民间祭祀音乐的，有端公戏、梓潼戏、香通戏中的部份腔调；属于明清俗曲小调的，有云南花灯中的〔打枣竿〕、〔倒扳浆〕、〔金纽丝〕等腔调；而更多的剧种音乐如傣剧、彝剧、苗剧音乐，花灯中的大部份曲调以及壮剧中的〔哎咿呀〕、〔哎的呶〕等腔调则来自本民族、本地区或外地民间歌曲或歌舞音乐。至于关索戏、杀戏等剧种音乐，其渊源至今仍难以查考。

云南各戏曲剧种音乐的结构形式，除滇剧中的丝弦、胡琴、襄阳三类属板腔体外，其余均为曲牌体。昆明曲剧中的大调类虽已形成板式系列，但尚未发展为上下句体结构，仍保留以每四句为唱段结构单元的曲牌痕迹，且各种板式及其腔格尚待进一步规范。曲牌体又大体可分为四种类型：一、仅用单一曲调，如傣剧中的绝大部份农村业余剧团至今仍使用一支“戏调”演唱全剧；二、多曲并用，云南花灯、白剧吹吹腔以及壮、彝、苗等少数民族剧种唱腔，虽常在一出戏中多曲并用，但未形成相互间具有逻辑性的结构关系；三、曲牌联套，主要为大词戏、佤族清戏等属弋阳(高腔)腔系的古老声腔，但由于长期封闭，大量曲牌亡佚，其联套亦所剩无几；四、有主有次，如在专业剧团的傣剧唱腔中多以“戏调”为主，傣族民歌为辅，“戏调”贯穿到底、民歌穿插其中，又如白剧大本曲以“九板”为主，而“十三腔”或“十八调”则仅作插曲使用。

云南各汉族地方戏曲剧种和少数民族戏曲剧种以当地汉语方言或本民族语言演唱，并成为构成各剧种唱腔特殊风格的一个十分重要的因素。共有四种类型：一、用当地汉语演唱，如滇剧、昆明曲剧唱腔以昆明方言为主，大词戏唱腔以维西县方言为准，云南花灯唱腔则按其不同的流传地区使用不同的方言；二、用当地民族语言演唱，如傣剧唱腔用傣语中的傣那方言，章哈剧唱腔用傣语中的傣泐方言等；三、用民族化的汉语演虽，如白剧唱腔使用“汉语白音”、彝剧唱腔使用“汉语彝音”等，即按本民族的语音规律讲、唱汉语；四、汉语和本民族语言混用，如白剧、壮剧中的部份传统剧目，白剧称之为“汉夹白”。

云南各戏曲剧种音乐在长期发展过程中，既受本民族或当地民间音乐的滋养，又相互吸收、借鉴。一般说来，较成熟的剧种对较稚嫩的剧种影响较大，新兴剧种从古老剧种中吸收的东西较多，如滇剧音乐对云南花灯、白剧、傣剧、昆明曲剧等剧种音乐的形成、发展都产生过不同程度的影响，而彝剧、苗剧等剧种音乐的成长则更多吸取了云南花灯音乐的经验。至于民间音乐，则更是各剧种，特别是新兴剧种赖以生存、发展的土壤。在各古老声腔剧种中，滇剧较早进入城镇，其音乐发展速度较快，而大词戏、清戏、杀戏、关索剧等则因其

长期流传农村乃至边远地区，或独处一隅，其音乐大都停滞蜕化乃至濒于消亡。中华人民共和国成立后诞生的剧种，凡进入城镇者如昆明曲剧、彝剧等，其音乐发展较快，仅流传于农村者如苗剧等，其音乐即较少变化。至于白剧、傣剧、壮剧、云南花灯等剧种，自建立专业剧团后，其音乐大都迅速改变面貌，但在广大农村业余演出活动中，仍始终保持十分古朴的风格。

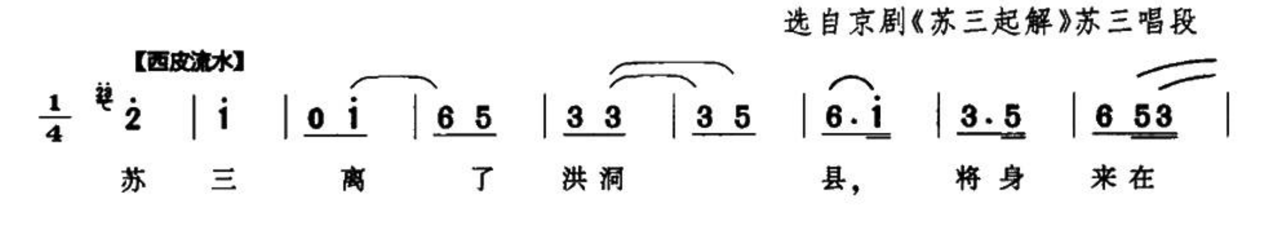
滇剧音乐　滇剧音乐以丝弦、胡琴、襄阳三类声腔为主，兼有少量昆曲〔七句半〕、〔大筒筒〕等腔调。伴奏音乐文、武场兼备，有十分丰富的吹牌、曲牌和锣鼓经。

滇剧唱腔的各类声腔及众多腔调均由外地传入，并经过长时期流传、衍变，逐步形成鲜明的地方特色和丰富的艺术表现力。

滇剧唱腔用云南方言演唱，并以昆明话为代表，其声、韵、调都有自己的鲜明个性，为形成滇剧独特风格的一个重要因素。其中，尤以声调对唱腔旋律风格的影响最为直接。昆明话与普通话语言调值比较见下表：

调类		阴平	阳平	上声	去声
调值	普通话	55	35	214	51
	昆明话	44	31	53	212
例字		妈	麻	马	骂

以滇剧唱腔与京剧唱腔做一比较，即可看出因语言声调对旋律进行的制约所形成的不同唱腔风格。例如：



3 i | 5 6 | 5 | （下略）

大 街 前。

选自滇剧《苏三起舞》苏三唱段

【丝弦二流】

1/4 i | i | 0 53 | 3 65 | 2 | 2 | 35 3 | 0 3 | 0 3 | 6 |

苏 三 离 了 洪 洞 县， 将 身 来

6 i | 0 i | 2 3 | 5 | （下略）

在 大 街 前。

滇剧中的主要声腔均属板式变化体，唱词以七言、十言为基本句式，亦有各种变体，并按尾字平仄、偶句押脚韵的规律，形成严格的上下句式。其常用韵分十三辙，按韵母顺序即抓麻、果河、提携、糊涂、开怀、灰堆、嚎啕、喉头、叠雪、天仙、青城、螳螂和空同，另有一“儿”韵，因用处较少，俗称“窄韵”或“半韵”。

在滇剧传统剧目中，大部份用丝弦、胡琴或襄阳腔演唱。有的以其中某类为主，两类或三类并用，如《三祭江》、《游御园》的唱腔布局分别为丝弦—胡琴—襄阳—丝弦和襄阳—胡琴—丝弦—襄阳，即属典型例证。三大类以外的其它腔调，有的既可单独承担某个剧目的演唱任务，又可穿插于其它腔类之中，而有的则只能在某个剧目的特定情景中使用。无论三大声腔或其它腔调，都各有不同的表现性能和形态特征。

丝弦腔属今梆子腔系，既能表现慷慨激昂的情绪，亦能表现欢快热烈的气氛。在滇剧传统剧目中，用丝弦腔演唱者占很大比重，如《春秋配》、《梅绛亵》、《花田错》和《梵王宫》即号称四大丝弦本。而《雷神洞》一剧则几乎包容了丝弦中所有板式。

丝弦腔分“甜品”和“苦品”两种唱法，例如：

选自《骂殿》赵匡胤唱段

（周锦堂演唱）

【甜品二流】（简称【二流】）

2/4 0 i | 3 i | 3.5 6 5 | 0 6 | 0 6 5 | 3 - |

他 言 道 要 把 江 山 让，

i 2 | i - | i 61 5 | 5 6 | 0 i | i 2 | 5 - | （下略）

就 该 要 会 同 文 武 慢 商 量。

选自《鼓滚刘封》张飞唱段
（戚少斌演唱）

【苦品二流】

2/4 2̇ 5̇ | 2̇1̇ 0 | 0 61̇ | 4 4. | 4 4 | 4 46 | 5 0 |
弟 兄 们 在 桃园 结 为 患 难，

2 2. | 6 5 | 0 45 | 265 | 2 5 | 5 5 | 5 1 | （下略）
不 同 生 愿 同死 同 告 苍 天。

甜品腔有〔倒板〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕等板式，苦品腔则只有〔苦品二流〕和〔滚板〕。〔倒板〕属散板腔，只唱一个唱段的首句（其中有只唱半句者，称〔半倒板〕），作为情绪的引导。〔一字〕属慢速三眼板（$\frac{4}{4}$拍），字少腔多，系丝弦腔中最主要的抒情板式。例如：

我观他生得来风流俊雅

（《烤火下山》尹碧莲［旦］唱腔）

万象贞演唱
黄铁驰记谱

4/4

慢

（0 | 5 - - 2356 | 1 11 65 365 | 165 13 21 656i |
（打 0 0 0 台 | 台 0 台台 台台 | 台台 台令 令台 乙打打 |

51 ii 5i 6535 | 21 23 4.3 23 | 53 5i 65 325 |
台 0 0 乙打打 | 台）

1.6 5653 253 21 | 1235 2161 5i3 576 | 5 51）【一字】2̇ 3̇ |
我 观

他　生得来

风流俊　雅，

幸喜得　把终身　付　托

于　他。　羞　答

答　脱喜衣　罗（呀　嘿）

帐　（哪　啃　嘿）　放　（呀　嘿）　下，　（哪　啃　嘿）

但　愿　得

i 56 i 3.5 6532 | 1 - 2.3 6 i | i 7 6 35 2.3 i.276 |

我二 人 偕 老 白

3 5 5 i.2 3 53 | 2 32 i 23 6 i 23 | 3 5 5 0 0 ‖

发 偕 老 白 发。

〔二流〕为最基本、最常用且变化最多，表现力最丰富的板式，有慢（$\frac{2}{4}$拍）、中（$\frac{1}{4}$拍）、快（$\frac{1}{8}$拍）之分。〔三板〕亦属散板腔，适宜表现紧张的气氛和强烈的感情。〔苦品二流〕属一眼板（$\frac{2}{4}$拍），专用以抒发抑郁、哀怨或悲痛之情。〔滚板〕亦属散板，行腔自由，吟唱中夹带述说，系剧中人物哭述的专用腔。此外，尚有〔安庆〕、〔坝儿腔〕、〔飞梆子〕等腔调。〔安庆〕属吹腔，优美抒情，为旦脚专用腔。〔坝儿腔〕保持了民歌的形态特征，活泼欢快，为生、旦共用。〔飞梆子〕属〔二流〕衍化出来的速度最快的板式，因梆子飞速击节而得名，只《秦香莲》等个别剧目中使用。至于“哀子”，系由悲痛的呼叫发展而成，属唱段结构中的附加句，较常用于〔滚板〕中。

在各种板式中，除〔倒板〕外，均可独立成段。同时也可由两种以上板式相互连接成段，常见的如〔倒板〕转〔三板〕以及〔倒板〕转〔一字〕再转〔二流〕等。最长大的唱段，其板式连接规律为散—慢—中—快—散。

在丝弦腔〔一字〕、〔二流〕、〔坝儿腔〕等板式或腔调中，均有用“哪嘀咳”等衬字行腔的唱法，并配合身段、舞蹈，以表现活泼欢快的情绪，称之为“彩腔”或“花梆子”。用于〔一字〕中者，有一种连续唱二十四小节的传统程式，特命名为〔二十四梆梆〕，仅限于花旦、闺门旦演唱，属《雷神洞》、《大登殿》等剧中的专用腔，用于〔二流〕者则称〔彩腔二流〕。例如：

选自《槐荫会》七仙姬唱段
（罗仁芳 演唱）

【彩腔二流】

$\frac{2}{4}$ (5 6 i | 5 6 5) | 5 6 | 5 - | 6 i | i 76 |

下 凡 （呀） 尘，（哪 依 嗬

5.6 53 | 2 . 3 | 5 - | 3.5 32 | 3 6 | i . 6 |

咳 哪 嗬 咳， 哪 嗬 哪 嗬 咳

56 i | i 2 | 7 6 | 5 - | i . 3 | 2 i |

哪嗬咳 依 呀 嗬 咳， 哪 依 呀 嗬

62 76 | 5 - | （下略）

依 呀嗬 咳）

凡属丝弦腔中的基本板式，在实际运用中，因男女、行当，情绪等不同而有种种变化，尤以〔二流〕腔变化最为灵活，除音区高低、速度快慢、句幅长短等外，常因“放腔”（指句尾拖腔或甩腔）手法的运用而形成腔句结构的多种变体。例如：

（一次放腔）

2/4 0 i | i 53 | i - | i 3i | i 5 | 3 - |

三 伏 天 闷 得 人

i i | i 35 | 6 4 | 3 - | （过门略）

心 中 难 受。

（二次放腔）

2/4 i 23 | i 27 | 65 6i | 5 - | （过门略） | 53 | 3 i |

自 幼 儿 爱 刀

i - | 35 6 | 56 53 | 2 - | 2 . 3 | i.2 i | i （过门略）

枪 不 喜 刺 绣。

（三次放腔）

2/4 2̇ 2̇ | 3̇. 2̲̇ | 2̇ - | （过门略） i̇ | i̇ 6̲ i̲̇ |

实 难 舍 恩 爱

3̇ - | i̇ - | i̇ 2̇ | 6. 5̲ | 3. 5̲ | 2 - |

情 深

（过门略） | 2̇3̇ 5̇ | 5̇ - | 5̇ 4̇ | 3̇. 2̲̇ | i̇ - | i̇ 0 ‖

效 鸳 鸯。

胡琴腔属今二簧腔系，较长于表现哀伤、沉痛的情绪和凄凉、悲壮的气氛。故除用于《顶本章》、《二龙山》等正剧外，更多用于《江油关》、《六月雪》、《哭祖庙》等悲剧。

胡琴腔有〔倒板〕、〔机头〕、〔一字〕、〔二流〕、〔梅花板〕、〔滚板〕等板式，并有属反二簧性质的〔阴调〕。〔倒板〕限用于唱段首句。由吸收昆曲散唱头子的音调发展而成者称〔昆倒板〕，用法与普通〔倒板〕同。〔机头〕属慢三眼板（4/4拍），通常只唱一个唱段的第二句，作为〔倒板〕与其它板式之间的桥梁。有的〔机头〕，其唱词由若干长短句组成，并可用于唱段之首，然后接唱〔一字〕，称之为〔大机头〕。〔一字〕亦属慢三眼板（4/4拍），行腔委婉细腻，特别长于抒情。通常从第一句起，句尾有较长的拖腔并接大过门，称之为“立柱”。如接连四句长拖腔、大过门，即称“立四柱”；而有时两“柱”或三“柱”后即压缩句幅。还有的〔一字〕一开头即摆字较紧，速度较快，无长拖腔、大过门，且既可一人独唱，亦可多人连唱，对此特称为〔连眼一字〕。例如：

选自《顶本章》杨波、徐彦昭、李艳妃、李良唱段

（栗成之、李文明等演唱）

4/4

稍慢

（可 乃 | 壮切 当切 乃壮乃 乙切乃 | 壮 切 打乃. 壮）|

【机头】

（杨波唱）太（呀）师　爷，　请（哪）来　观，

请（哪）来　瞧，　哪　一（也）篇，　哪　一（呀）册，

哪篇哪册又有你　姓（哪）　李　之（墨）

人？　裙带官，羞（墨）　死　了　先（哪）

【一字】

人。（哪　哈）　（李艳妃唱）我的父　习文

未　习

武，　（李良唱）因此　上

功劳簿　无有　姓（呢）

1 6 2 6 5 6 (6 7 | 5 3) 5 3 3 (3 5 3 2) |
名。(徐彦昭唱)做 文 官 哪 见 你

5 25 3·2 1 65 3· (525 | 3 65) 5 5 3·2 1 (65) | 2 3 (35 1616 5336) |
三场 考(呵) 试? (杨波唱)

5 6 5· 2 1 1 2 3· (5 2 5 | 3 6 5) 3 5 7 (6 5 3 2) |
为武 将 哪 见 你

1 3 2 3 1 2 1 6· (1 5 7 | 6 5) 5 5 3·2 1 (6 5) |
跨 马 出

3·1 2 (5 3235 2 25) | (下略)
征?

〔二流〕较独特，虽有板（$\frac{1}{4}$拍）而行腔节拍自由；过门则既可上板，亦可散奏。例如：

选自《七星灯》孔明唱段
（周锦堂演唱）

（打击乐略）廿 (5 3 2 2 2 3) ⁝ 5 2 3·5 3 2 2·5
诸葛 亮 不

7 (2 1 6) ⁝ 3 5 2·5 3 2 2 5 6·2 7·6 5 6 6 ⁝
敢 逆 天 行，

（打击乐略）| $\frac{1}{4}$ （6 6 | 6 7 | 6276 | 5·6 | 56）3 | 艹 3 2
为 的后

3（3 3 2）3 1 2 ⋮（下略）
主 锦乾坤。

〔梅花板〕为一眼板（$\frac{2}{4}$拍），长于叙述。〔三板〕为散板腔。〔滚板〕属哭述专用腔，常附有“哀子”。〔阴调〕只有慢三眼板（$\frac{4}{4}$拍），无其它板式，只用于生、旦行。

按传统习惯归入胡琴腔类的还有〔安庆〕（与丝弦〔安庆〕属同一母体所派生）、〔架桥〕、〔平板〕和〔人参调〕，彼此有着十分密切的亲缘关系，虽非胡琴腔板式中的有机组成部份，但具有胡琴腔音调特征，并限用于胡琴戏中。这些腔调均属中速三眼板（$\frac{4}{4}$拍），其腔格均有较严格的规范。其中，唯〔平板〕变化灵活，使用最广。至于胡琴腔中的〔坝儿腔〕、〔散板坝儿腔〕等，形成较晚，尚不属于常用腔调。

除〔倒板〕、〔机头〕外，胡琴腔中的各基本板式以及〔平板〕等腔调均能独立构成唱段。不同板式相互连接构成唱段者，或从〔倒板〕起，如〔倒板〕—〔机头〕—〔一字〕等；或从〔机头〕起，如〔机头〕—〔一字〕—〔二流〕；或从〔一字〕起，如〔一字〕—〔二流〕—〔梅花板〕；或从〔阴调〕起，如〔阴调〕—〔二流〕—〔梅花板〕。还有其它种种不同的板式连接方式。而最长大的唱腔结构则为〔倒板〕—〔机头〕—〔一字〕—〔二流〕—〔梅花板〕—〔三板〕。其中，又以〔胡琴机头〕转〔襄阳一字〕或〔襄阳一字〕转〔胡琴一字〕最为独特。

胡琴腔中各基本板式尽管行腔自由，变化多样，但其基本腔格和句尾落音则有着严格的规范。其中，〔二流〕和〔三板〕仅在于节拍和过门的不同，上句均有高低两种腔型，并分别落“3”或“6”音，下句则始终落“2”音；落“1”音只限于个别唱段的结尾。〔一字〕腔的各种变化，除句幅伸展和紧缩外，还有音区偏高或偏低两种腔型，前者上句落“1”或“3”音，下句落“2”音；后者上句落“1”音，下句落“5”音；如句尾拖腔，则前者、后者上句均落“6”音；落“1”音的下句亦仅限于唱段结尾。此外〔梅花板〕虽已按变宫为角的手法转调，但习惯上仍按原调“5—2”弦记谱，上句落“7”音，下句落“5”（阳平字）或“2”音（阴平字）。例如：

选自《春花走雪》柳春花唱段
（李少兰演唱）

2/4 0 2 2 | 2 2 | 6 5 | 5 7 3 | 2 7 | (7 6) 7 2 |
爹（呀） 爹 二 堂 吩 咐 我， 报恩

5 3 | 2 6 7 2 | 6 6 3 | 5 · (6 | 5 6) 2 2 | 5 2 7 |
寺 中 念 弥 陀。 烧香 就 该要

3 7 2 6 2 | 7 6 7 | (7 6) 7 | 7 2 7 | 2 5 |
回 绣 阁， 悔 不 该 在 山 门

7 6 2 | 2 （下略）
惹 风 波。

襄阳腔属今西皮腔系。其腔调既高亢明亮、顿挫有力，而又兼有轻快活泼的特点，如《荷花配》、《花仙剑》等剧中的唱段欢快舒畅，《斩三妖》等剧中的唱段风趣诙谐；而用于《铡美案》、《八义图》等剧中，则又能表现凛然之气、激愤之情。

襄阳腔的板式有〔倒板〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕、〔滚板〕和〔浪里钻〕。〔倒板〕散唱，仅用作唱段首句。〔一字〕为慢三眼板（$\frac{4}{4}$拍）；〔二流〕有中速（$\frac{2}{4}$拍）和快速（$\frac{1}{4}$拍）之分；〔三板〕散唱。这几种板式既可独立成段，亦可与其它板式相连接。常见的连接顺序为〔倒板〕—〔一字〕—〔二流〕—〔三板〕或〔倒板〕—〔二流〕、〔一字〕—〔二流〕等。〔滚板〕亦属哭述专用腔，并附“哀子”，常单独使用。〔浪里钻〕由〔二流〕演变，即唱时不伴奏，唱腔与过门交替进行，常在〔二流〕或其它板式之后接唱。例如：

选自《宝鸡山》唐僖宗唱段
（殷质泰演唱）

渐快 【浪里钻】快

2/4 (1 6 2 | 1 3 5 | 2 1 6 | 1 -) | 5 6 · 1 | 3 - |
见 一 匹

(5 6 | 3 -) | 3 6 | 5 - | (3 6 | 5 -) |
梅 花 马，

1 3 | 6 - | (1 3 2 1 | 6 -) | 6 6 | 1 - |
见 二 匹 点 子 花，

(1 6 | 1 -) | (下略)

襄阳腔无论男角、女角演唱，各种板式的上句可分别落“5、6、2、3、5”等音，而下句始终落“1”音。唱段结束亦然。

除丝弦、胡琴和襄阳三类声腔以及分别归入三类的〔平板〕、〔安庆〕等腔调外，滇剧中尚有少量昆曲及其它杂腔小调，来源不一，功能各异。目前，滇剧中已无全用昆曲演唱的剧目，已收集到的仅有〔一气阴阳〕、〔菊花酒〕等三、四支曲牌，常穿插于其它声腔演唱的剧目之中。在其它腔调中，由唢呐伴奏的〔七句半〕用处最广，既可单独演唱某个剧目（如《打面缸》），也可穿插于其它声腔演唱的剧目之中（如《送京娘》等）。〔大简简〕的使用亦较广，用法与〔七句半〕相似。此外，有的只限某剧专用，如〔背娃娃〕、〔摇篮曲〕用于《柳二嫂赶会》，〔二郎梭〕用于《描容起程》等；有的则只用作插曲，如〔喜今年〕用于拜寿、祝贺，〔琴谱〕用于剧中人物抚琴等。

在滇剧唱腔中，丝弦、胡琴、襄阳等声腔中的各基本板式大都已形成男、女腔之间的区别和不同的行当特征，尤以丝弦腔较为显著。在丝弦腔中，通常男腔的音区偏高，女腔音区偏低，男腔较昂扬刚劲，女腔较细腻委婉。有时，同一行当（特别是生、净行）演唱同一板式（特别是〔二流〕、〔三板〕等常用板式），根据演员不同的嗓音条件和所要表达的不同情绪，适当调整音区，从而形成高、中、低等不同的唱法。对于嗓音的运用，除生脚、老旦用大嗓，其余旦行用小嗓外，在丝弦腔中有一种称为“打阴板”的唱法，又叫“放边音”，行腔中陡然翻高八度；而现在除从老唱片中还能听到外，已成绝响。

滇剧伴奏音乐分文场和武场，即管弦乐和打击乐。其中由唢呐吹奏的称吹牌（亦称牌子），由弦乐或曲笛演奏的称曲牌（亦称谱子），由打击乐器演奏的称打头（亦称锣鼓经）。

滇剧吹牌多用凡字调（E调）吹奏，其次为乙字调（A调）。通常主要用于剧中

升帐、点将、发兵、演阵、出巡、迎送、饮宴等较宏大、热闹的场面，并多以锣鼓经相配合，大体可归纳为三类：1.多属散板或无眼板（$\frac{1}{4}$拍），全曲不反复，演员必须按一定程式配合表演者，如〔点绛唇〕、〔风入松〕、〔急三枪〕、〔快帽子〕、〔出对子〕等；2.多属一眼板（$\frac{2}{4}$拍）或三眼板（$\frac{4}{4}$拍），全曲可随演员表演自由反复者，如〔将军令〕、〔朝天子〕、〔工尺〕、〔大开门〕、〔娃娃〕等；3.全曲不反复，演员随曲牌边唱边表演者，如〔菊花酒〕、〔七句半〕、〔回回令〕等。例如：

工 尺

凡字调（1＝E）$\frac{2}{4}$

中速或稍慢

（冬 冬冬）| 54 32 | 5i 62 | 3·6 532 |: 1· i6 | 5·2 35 |

1·3 21 | 6·i 5 | 3·6 532 | 1· 2 | 36 53 | 235 321 |

6·5 35 | 6i 63 | 2·6 532 | 1·3 21 | 65 i6 | 5·3 23 |

5i 65 | 6 1 2 | 31 23 | 56 43 | 2·3 235 | 5i 65 |

（收尾）

3·6 532 :| 1· 6 | 53 21 | 36 5 ‖

〔工尺〕系滇剧传统吹牌，俗名〔接送〕，又名〔梳扮妆〕，用于迎送宾客、摆宴、拜寿、拜堂等。

滇剧曲牌亦大体分为三类：1.浪子，即穿插于唱腔之中的行弦或行弦式过门，故又分为普通浪子和行弦浪子两类。前者多依附于唱腔；后者有较大的独立性，并又分

为正浪子、丑浪子、哀浪子、平板浪子等多种。2.牌子，属结构较完整的曲牌，通常多用于打扫、更衣、梳妆、行路、祭奠、设宴等一般生活情景。又分由“6－3”弦演奏和由“5－2”弦演奏两类，前者如〔上牙床〕、〔花梆子头〕、〔狗春碓〕、〔幽冥钟〕、〔柳青娘〕等；后者如〔老八叉〕、〔小拜年〕、〔小桃红〕、〔哭皇天〕等。3.琴谱、舞曲，除前文唱腔部份已述及者外，尚有〔夜深沉〕、〔天香云外飘〕等曲。例如：

小拜门

4/4

（5－2弦）

6 1 57 6 | 6 1 5 65 ‖: 1 · 6 51 65 | 3 － 5 · 1 |

61 65 35 12 | 3 － 5 35 | 61 65 35 23 | 1 － 23 21 |

65 16 57 65 | 1 · 2 16 12 | 3 65 35 12 | 3 · 2 32 35 |

65 16 57 65 | 12 35 23 1 | 1 35 23 17 | 6 · 5 35 6 |

6 1 5 65 :‖

〔小拜门〕系滇剧传统曲牌，多用于剧中打扫、祭奠等场面。

滇剧的打击乐有三种组合形式：由大锣、大钹、小锣、堂鼓等组成者称武打，主要用于武戏或其它需要强烈音响的场合；仅由大锣、大钹、小锣等组成，不用堂鼓者称文打，多用于一般文戏；由小锣、铰子等组成者称小打，多适用于“三小”的抒情文戏。

例如：

【亮子】（武打）慢起渐快

2/4 0冬工 | 冬 工 | 冬 工 | 冬工 冬工 | 冬工冬工 冬工冬工 | 冬工冬工 冬工冬工 |

打乃 壮 0 ‖

【凤点头】（文打）

打 打 乙 打 | 可 打 乃 打 打 | 壮 乃 切 乃 | 壮 ‖

【小锣凤点头】（小打）

打 打 乙 打 | 可 打 乃 打 打 | 采 . 个 乃 乃 次 打 乃 | 采 ‖

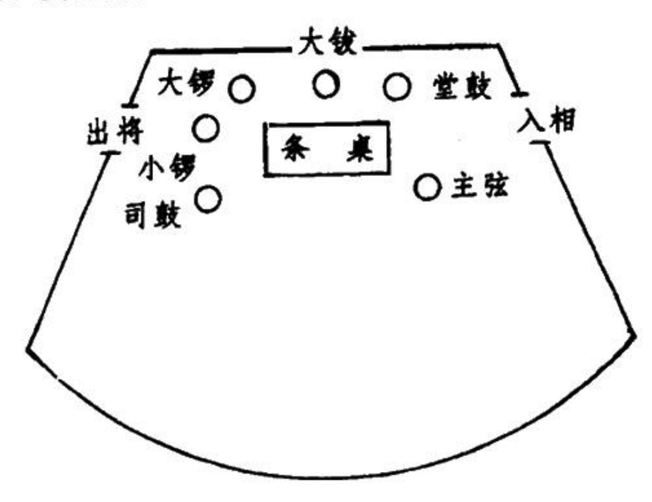
锣鼓经约有一百多种，如加上各种变化打法，则不下二百余种。常用者可大体分为六类，即：1、零散锣鼓类，包括〔一锤〕、〔二锤〕、〔三锤〕、〔四锤〕、〔五锤〕、〔收头〕、〔住头〕、〔悲头〕、〔叫头〕、〔四击头〕、〔凤点头〕等约二十四种；2、唱腔入头类，包括〔大倒板〕、〔小倒板〕、〔大三板〕、〔小三板〕、〔滚板头〕、〔辽子〕、〔啄头子〕、〔赶七锤〕等约五十二种；3、干念牌子类，包括〔课课子〕、〔扑灯蛾〕、〔占占子〕、〔水底鱼〕等约八种；4、〔长锤〕、〔冲头〕类，包括〔双长锤〕、〔单长锤〕、〔慢长锤〕、〔哑长锤〕、〔报名长锤〕、〔大出场〕、〔冲头〕等约二十四种；5、〔一封书〕类，包括〔一封书〕、〔亮子〕、〔溜子〕、〔滚头子〕、〔乱锤〕等约十七种；6、耍锣鼓类，包括〔无名板〕、〔凤摆尾〕、〔金钱花〕、〔双飘带〕、〔翻山绕〕等约二十一种。此外，还有〔排鼓〕、〔扒肉〕、〔对耳环〕、〔回回令〕等专用于剧目开场的大型成套锣鼓。

锣鼓字谱说明：

打	小鼓单签敲击。
可	提手独奏。
乃	小锣独奏。
次	镲子独奏。
切	大钹独奏，或用大钹与小锣、镲子同奏。
冬工	大鼓双槌连击。
采	小锣、镲子同奏。
壮	大锣与小锣、镲子、大钹同奏。
乙、个	休止或前音延长。

滇剧传统乐队，文场一般设主弦一人，主奏丝弦、滇胡、唢呐、笛子；如有副手，则担任滇二胡、月琴、三弦等乐器的演奏；能由三人分别担任主弦、滇二胡、月琴等三大件者较少。武场一般由五人组成，即板鼓、大锣、大钹、小锣和堂鼓各一人；亦有仅由三人组成者，即鼓

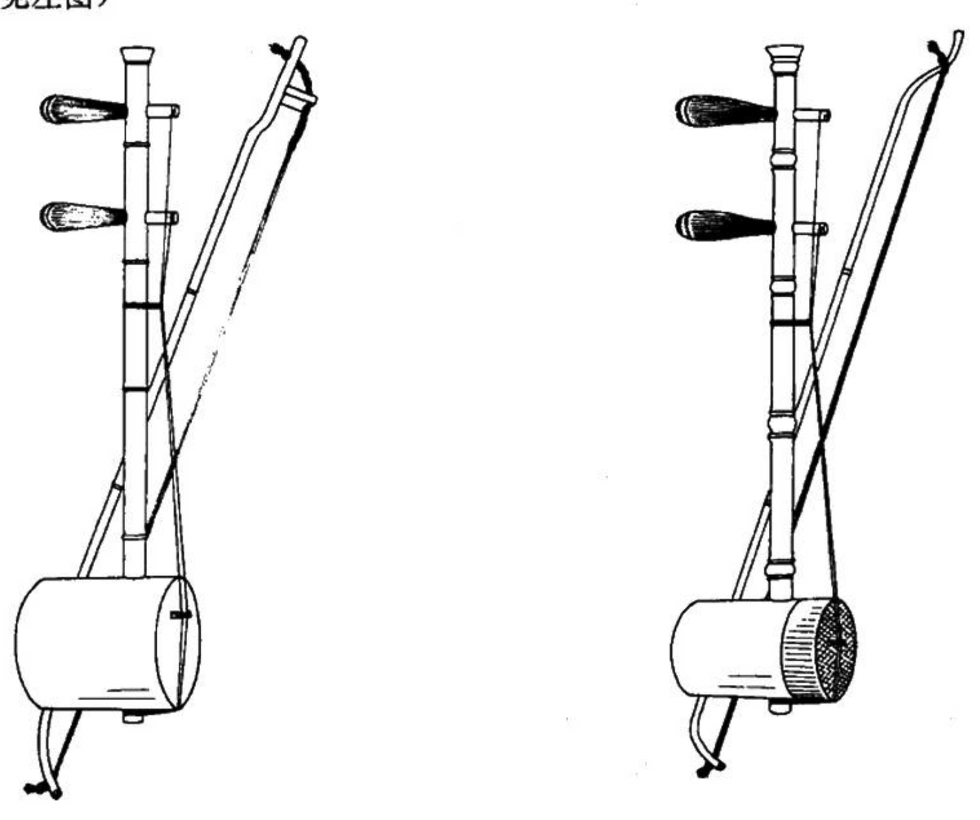
板、锣钹、小锣各一人。滇剧传统万年台乐队位置见下图：



其中小锣位置有时也可在主弦旁；整个乐队也可置舞台左侧。

滇剧主要伴奏乐器有：

丝弦，亦名锯琴，丝弦腔主要伴奏乐器（俗称主弦），形制似大板胡，琴筒（直径十厘米，长十一点五厘米）较板胡大，且分为八角筒和圆筒两种；琴杆（五十厘米）；琴码置于面板上方约四分之一处；千斤用“腰箍”（以弦线在琴杆和琴弦之间绕一道箍）；琴弦惯用极粗的弦线（现已改用金属弦）。音色尖细，伴奏时按“$\underset{\cdot}{6}$ －3 ”定弦，且多定E、F或G调。（见左图）



滇胡，胡琴腔和襄阳腔的主要伴奏乐器，形制似京胡。琴杆长（五十四厘米），琴筒（直径六厘米、长十一点五厘米），用高粱梗作琴码以“腰箍”作千斤。音色偏于浑厚，不似京胡洪亮。伴奏胡琴腔定“$\underset{\cdot}{5}-2$”弦，伴奏襄阳腔定“$\underset{\cdot}{6}-3$”弦。（见上页右图）

在中华人民共和国成立以后的数十年中，滇剧音乐已有了很大的改革和空前的发展，这主要表现在以下几个方面：

在唱腔方面，一是扩大了某些传统板式、腔调的运用范围，如丝弦〔一字〕、〔坝儿腔〕等广泛用于各个行当、各种人物；二是对传统唱腔旋律在实际运用中进行各种改革、创新；三是突破板式之间的传统连接、组合程式，并创造了一些新的板式，较重要的如〔丝弦快三眼〕、〔胡琴快三眼〕、〔阴调快三眼〕等；四是对云南民族民间音乐的吸收、融化，如《元江烽火》中的傣族音乐，《连心鼓》中的彝族音乐，《佤山前哨》中的佤族音乐以及《望夫云》、《蝴蝶泉》中的白族音乐等；五是对齐唱、合唱、重唱、伴唱等形式的运用。

在器乐方面，一是对传统吹、曲牌进行改编、配器；二是吸收、改编云南洞经音乐曲牌或其它民间乐曲；三是吸收、融化兄弟剧种的锣鼓经或云南民间打击乐；四是创作新的场景音乐。

在乐队建设方面，主要是扩大乐队编制，提高演奏人员专业素养。在目前专业剧团中，或为小型民乐队；或为以民乐为主的中西混合乐队。

各专业剧团都先后设置了专职或兼职作曲人员。

云南花灯音乐　　云南花灯音乐基本上源于省内外汉族民歌：其一，从古代延续下来的社火秧歌习俗中的一些歌舞音乐，如《拉花姊》、《秧佬鼓》、《金钱鞭》、《竹马灯》、《耍和尚》等；其二，明清时期甚为风行的俗曲，如〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔寄生草〕、〔金纽丝〕、〔倒扳浆〕以及大量的民间小调；其三，流布于南方诸省的茶歌、茶灯中的部分歌舞曲调，如〔茶灯〕、〔板凳龙〕和各种采茶调等；其四，省外一些地方戏曲剧种的唱腔，如〔花鼓调〕、〔吹腔〕、〔勾腔〕、〔简简腔〕等。上述各种曲调，经过长时期的相互融汇和地方化的衍变，逐渐成为具有云南地方特色同时又大体保持着民间小调、明清俗曲和戏剧腔调三种形态的花灯音乐。

在一些汉族与少数民族杂居的地区，花灯音乐因受当地少数民族音乐的影响，又形成自己独特的音乐风格。例如流行于红河哈尼族彝族自治州建水、蒙自、开远、弥勒等县的花灯，其音乐就具有极其浓郁的彝族风格。例如建水花灯调：

放 羊 调

（《放羊》姐姐［旦］唱腔）

1 = ♭B

白家顺演唱
刘天强记谱

节奏较自由 （♩= 60）

转 1 = ♭E （前 i = 后 5）

姐 姐， 正 月 放 羊

（哎 嗽 呃） 是 新（呀） 春，

姐 妹 二 人 去（呀）放 羊

（啊） 去 放 羊

4/4 2 i 2 3 5 6 2 i | 6 . i 3 5 3 1 | 2/4 2 3 1 2 |
（呀 呀 依里 嗨嗨 哟） 去 放（是）

3·5 2317 | 6 – ‖
羊。

又如流传于大理白族自治州弥渡、祥云、宾川等县的花灯，汲取了当地白族和彝族音乐的艺术养分，风格上又别具一格。例如弥渡花灯调：

一 压 三

（《普漆匠招亲》［生］唱腔）

1 = D

欧阳增光演唱
王 群 记谱

中速稍快

(0 6 5 |: 3/4 1·2 5 3 5 | i 5 6 i 5 | 2 1 5 3 5 |

i·2 5 3 2 3 | i·3 2 3 i | i 5 6 i 5 | 1·2 5 3 5 |

i·3 2 3 i | 3·5 6 i 5 6 | 3 5 3 2 | 1 6 5 1 |

4/4 2 3 6 2 1 · 2 | 2/4 1 · 0) | 1. 4/4 i 5 3 2 i |
我 在（哩

3 3 2 1 2 3 2 | 1 - (0 6 5) :‖ 2. 5 3 3 2 1 6 6 1 |

后 面(个)正 吃 茶， 忽 听 门 外(个)

5 6 5 3 5 - | 5 3 5 5 5 3 | 3 2 1 6 1 3 2 1 |

叫 飒 飒， 双 手 推 开 (是) 门 两 扇，

1 5 3 . 2 1 | 3 5 5 5 1 6 | 6 5 - - ‖

哪 位 (哩) 客 人(是)来 我 家？

花灯音乐属曲牌体。通常是依据剧情中悲欢离合的不同情节，选取若干支情绪与之吻合的花灯调配上，以构成全剧的唱腔音乐。如演唱明清俗曲的昆明花灯剧目《打鱼》，其音乐布局即为：〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔绿柳荫〕（又名〔寄生草〕）、〔倒扳浆〕、〔提水调〕、〔清江引〕。在一出剧中使用的花灯调，少则二、三支，多则八、九支不等。即便是同一剧目，各地所使用的花灯调也有差异。如《开财门》一剧，昆明花灯用了〔倒板浆〕和〔开财门调〕两支曲调，而元谋花灯则用〔财门调〕（即〔进童腔〕）、〔巧梳妆〕、〔拜年调〕和〔四平腔〕等曲调。

有些剧目的音乐，根据不同剧情的需要，又常在几支主要曲调的基础上，派生出能表达某些特定情绪的曲调。如元谋花灯剧《打花鼓》，即以〔勾腔〕、〔花鼓调〕、〔叠断桥〕和〔三更天〕四支曲调为主，其它的〔凤阳歌〕、〔数纂〕、〔嚷嘴〕、〔哭板〕、〔赔礼〕等曲调，则是在〔叠断桥〕和〔三更天〕的基础上，通过扩充、压缩或增减部分乐句的方法而形成的变体。此外，如玉溪花灯中的〔老道情〕与〔新道情〕，〔出门板〕与〔走板〕、〔快走板〕等，也是采用这些手法变化而成。

在近几十年的艺术实践中，云南花灯剧的唱腔音乐已大体形成了两组常用曲调，并在全省范围内应用：一组是以玉溪花灯的〔道情〕、〔走板〕（或〔出门板〕）为主，并配以具有一定戏剧表现功能的〔全十字〕、〔纺纱调〕、〔十杯酒〕、〔玉娥郎〕、〔虞美情〕、〔五里塘〕等常用曲调，以构成一出戏的唱腔。例如玉溪花灯的〔道情〕转〔出门板〕：

道情转出门板

（《七妹与蛇郎》七妹［旦］唱腔）

张　志作词
张一弓配曲

1＝F　$\frac{2}{4}$

【道情】 稍慢

(2·3 1 6 | 5 6 1 2 | 2116 5653 | 2·1 2 3 | 5 1 6 5 |

3 23 5 3 | 5 56 1 61 | 2312 3532 | 1235 2317 | 6 1 5612 |

6165 4 3 | 2356 32 1 | 2·3 2 1) | 1 1 5 3 | 6 1 6 |
清　晨

1 21 5 3 | 1 5 6 | (6 1 2165 | 3·2 3 5 | 6123 1 5 |
纺　纱

6·7 6 5 | 6 3 2) | 1 1 1 6 | 5351 6 16 | 53 5 1 |
手　脚　灵，

6 1 6553 | 2 32 1 (12) | 3235 6561 | 5 · 6 | 5. (6 3 2) |

1 61 5 3 | 1 1 6 | 1 21 6 5 | 3·5 3 2 | (3·5 6 2 |
夫　妻　恩　爱

i i 6i65 | 356i 6543 | 2 2 3) | 5 65 3 5 | 3.5 2123 |
心 连

5 0 5 | 3.5 2 1 | 6 16 5 | 3235 32 1 | 2 (2 3) |
心。

1.6 1 2 | 6 5 32 | 16 1 2 | 3.5 3 2 | (3 5i 6532 |
嫁 给 蛇 郎

1 12 6 1 | 2 23 1612 | 3.5 3 2 | 3 3 3) | i i 6 |
三

535i 6 5 | i i6 5643 | 23 5 2532 | 1 (1 6) | 2.3 1612 |
年 整,(哪)

3.5 3212 | 3. (5 3 2) | 5 3 5 6 | i 23 2i 6 | 5.i 6 5 |
和 和 气

3.5 3 2 | (3235 6 2 | i i 6i65 | 30i0 3i03 |
气

2.3 2 23) | 3 5 3 23 | 5653 2123 | 56 5 0 5 |
度 光 阴。

3·5 21 | 6561 5 | 3235 321 | 2 (23) |

【出门板】

1 = ♭B（前4 = 后1）

1 1 65 | 1 12 (65) | 165 61 | 2 3 5 | 2321 65 |

生（啊）下　金哥　和　银　妹,（哪　嗨　哟）

235 21 | 1 15 (61) | 321 5163 | 5 5 6 | 5· (6 55) |

笑　在　眉头　喜　在　心。（哪　嗨　哟）

2 3 5 | 2321 65 | 235 216 | 1 16 (65) |

（哎　嗨　哟）　笑　在　眉头

5321 5163 | 5 5 6 | 5 (617 6561 | 5 · 0) ‖

喜　在　心。（哪　嗨　哟）。

若只演唱〔道情〕一曲，则把转〔出门板〕之前的两小节旋律删去，换为〔道情〕的结束句 1.2 3 53 | 2 32 1 | 6123 76 | 5 - ‖。另一组是以昆明花灯的〔金纽丝〕（或呈贡花灯调的〔金纽丝〕）、〔倒扳浆〕或〔离亲调〕为主，并配以具有一定抒情或戏剧表现能力的〔哭皇天〕、〔挂枝儿〕、〔寄生草〕、〔打枣竿〕、〔红绣鞋〕、〔清平乐〕等常用曲调，以构成一出戏的唱腔。例如呈贡花灯调的〔金纽丝〕：

金 纽 丝

（《乡城亲家》城婆、乡婆［老旦］唱腔）

1 = F $\frac{2}{4}$

李绍阳　李文元演唱

尹　钊记谱

（纽丝头）　中速

(1 21 | 6·1 66 | 16 3532 | 116 535 | 235 216 |

6·i 5 6 | 1 6 6 3532 | 1·0 2 35 | 6 2 1 6 6 | 1 6 3532 |

1 6 5 35 | 2 35 2 1 6 | 6·i 5 6 | 6 6 3532 | 1 1 6) |

5 3 | 6 i 6 52 | 3 · 4 | 3 (3 6) | i i 6 | 6 5 3532 |

(城婆)我满 面(哪儿嘿 么 好 好) 堆(呀) 花,(哈 哪嘿嘿

1·5 7 6 | 1 01 | 1 6 1 2 | 3 0 6 5 | 5 6i 353 2 | 1 6 5 3 |

么 好 好) 我 尊(哪)一声 亲 (哪嘿 呀哈 嗨哎嗨 么好 哪嘿)

【纽丝平板】

2 · 5 | 3.5 2 1 | 6 7 6 0 | (6 5 3535 | 6 5 6 i7 |

家。(哈 哪 嘿 嘿嘿 么好 好)

i 65 3 5 | 6 5 6 6 i | 1 6 6 3536 | 1 23 1 i | 6 5 3532 |

1 23 1 6 | 1·2 3536 | 1 23 1 6) | i 5 6 3 | 3 i 6 |

亲太 呀(哈), 这 两

6·i 6 5 | i 6 5 | 3 0 | 5 3 5 i i | 6 5 3532 |

年 呢(这 个) 庄 (呀 哈) 稼 旺, 象 些(者) 好 庄(呀)

1 15 7 6 | 1 (1 6) | i6 6 3 | 5 3 i 5i | 5 6 5 3 |

稼(呀 哈 哈) (啊哟 哟) 好 精 致些 菜(哎 呀)

2 · 5 | 5·6 2 1 | 6 7 6 | (6 5 3535 | 6 i 5 6·i |
瓜。(哈 哪 嘿 嘿嘿 么好 好)

1 16 3536 | 1 23 1 6) | i i 653 | 3 · i | 6·i 6 53 |
(乡婆)姐 姐 呀, 这 两 年 呢(这 个)

i 6 6 5 | 3 0 | 5 3 5 i | 6 5 3532 | 1 12 7 6 |
庄 (呀 哈) 稼 不 象 些 好 庄(呀 哈) 稼。(哪 嘿

1 (1·6) | 3 3 5 | 6 i i 65 | 6 i 6 5 | 3· (5 3 6) |
吆) 种 下 一 丘(呢) 黄 (呀 哈) 豆,

5 3 5 i | 6 53 3532 | 1·2 7 6 | 1 · 0 | 5 3 6 · 5 |
又 被(嘿) 虫 来 (呀 哈) 拉;(哪 哎 嗨 么) 上 首 (嘿)

3 3 2 16 | 2·1 6 5 | 6 (6 6) | 6 6 i | i 6 6 i2 |
黑 虫(呀 哈) 咬,(哪 哎 嗨 么) 下(啊)首 土 蚕(呀 哈)

5 53 5 6 | 5 0 | 3/4 1 6 1 · 2 | 2/4 3 · 0 | 6 5 3 |
拉,(哪 儿 嘿 么) 本(呀)本 (呢) 利 利

3/4 2 2 2 35 3 2 | 2/4 1 · 61 | 23 5 6 | 1 1 6 | 3 35 3 2 |
卖得 二百 (呀 哈) 八。(嘛) 我 (哎) 呢 姐 (呀) 姐(哪 嘿

1 · 6 | 1 (1 6) | i i 3 | 5 35 3 2 | 1·2 3 5 |

么 好 好） 姐姐 呀，这 （呀 哈） 庄 （呀 哈）

1 (1 6) | 6 i 6 53 | 6 6i 3 53 | 2 0 2 3 | 5 · 3 |

稼 才把一个 人（哪）累 （呀 啊 哈） 怕。

稍慢

6 i 6 i7 | 3532 1 6 | 5 · 3 | 2 35 6 56 | 1 · 0 ‖

（哪 哎嗨 嗨嗨嗨 呀 哎 呀哈 哎嗨 呀）

以上两组常用曲调，既可相互混合使用，也可把其它地区的花灯调吸收进来混合使用，常用者如元谋的〔简筒腔〕、〔梦香怀〕、〔财门调〕（又名〔进童腔〕）、〔回门调〕、〔送郎调〕，弥渡的〔梳妆调〕、〔元宵花鼓调〕，姚安及大姚的〔翻腔〕、〔老阳调〕，禄丰的〔倒拔桩〕、〔刮地风〕，楚雄的〔乡城调〕等。在其它花灯流行地区，或者使用上述两组花灯调进行音乐设计，或仍然按照本地的传统做法配置曲调，比较灵活。

花灯唱腔的词格可分为规整句式和长短句式两种类型。来源于民间小调和省外戏曲唱腔的花灯调，多属于前者，词格以二、二、三的七字句式为主，五字及十字句式为辅；来源于明清俗曲的花灯调多属于后者。

花灯曲调的结构较为复杂，总体上可分为单一曲调结构和联曲、集曲结构。单一曲调的结构以二句式、四句式及其各种变体为主，也有少量不规整的多句结构。二句式结构多为变化重复式结构和对应式结构。四句式曲调则既有对应式结构，也有起承转合式结构。为了增强曲调的感情色彩和表现能力，这些曲调又常在乐句之间穿插各种衬腔或短句，从而使结构产生更为多样的变化。联曲结构系指由几支曲调联缀而成的唱段或套曲，如玉溪的〔道情〕转〔出门板〕，嵩明由五首不同花灯调组成的〔五彩倒扳桨〕等；集曲结构则是从数支曲调中摘取部分乐句连接而成的曲调，如玉溪的〔三联调〕、元谋的〔财门调〕等。

此外，花灯音乐中的一些明清俗曲，曲体长大，常由几个近似的或不同的音乐段落构成，并标有不同的名称。如元谋〔挂腔〕中几个音乐段落即分别为“四柱”、“伸腰浪”、“空曲”、“大转板”和“垛板”，昆明〔打枣竿〕中的七个音乐段落则依次叫做“平板”、“送板”、“大转板”、“哎字板”、“小过板”、“超字板”和“翘板”。现在已不易辨别

其中某些名称的真正含义。

中华人民共和国成立以来，云南花灯在贯彻“推陈出新”方针的艺术实践中，音乐结构有了较大的突破。在音乐的设计创作手法上，通常有：以一曲或数曲贯穿全剧，并配以一定数量的辅助性曲调，使之成为主辅分明、错落有致的音乐布局；以传统曲调为基础，通过扩充、变奏或采取联曲、集曲等各种手法，以发展花灯唱腔；借鉴戏曲音乐的板式变化手法，使花灯唱腔具有一定的散、慢、中、快的结构形态；一些外来作曲技法的运用及伴唱、合唱、重唱等表现形式的运用等等。

花灯唱腔音乐以五声音阶为主，变宫音和清角音的出现大都属于经过、辅助性质。唯红河州花灯因受当地彝族民间音乐影响，形成了富于民族特色的六声或七声音阶，清角音和变宫音在旋律中位置显要，具有特殊的风格色彩，与一般汉族五声音阶为主的曲调形成鲜明的对比。

花灯曲调的调式以徵、羽、商调式最为普遍，宫调式也常见，角调式甚少。少部分曲调采用了宫调转换或形成宫调色彩的变化。常见的有转入上方五度宫调系统（如玉溪的〔四季崴莲〕等）或转入下方五度宫调系统（如呈贡的〔清平乐〕等）的手法。

云南各地、州、市的花灯音乐，因其来源及流变不一，在长期的演唱过程中，又因各地的语言因素的差异而构成各地的地方特色。如昆明及滇中等一些地区的方言，其阳平、上声、去声的调值，分别为31、53、212，走向恰好与普通话相反（详见“滇剧音乐”条），而滇南红河州方言中，上声、去声又为53、44。在滇西一带，还流行着“汉语白音”和“汉语彝音”（用白族、彝族的语言声调读汉语）的方言，而“汉语白音”的声调，其上声、去声即为31、55。语言上的这些差异，均对各地花灯唱腔和演唱风格产生直接的影响。特别是红河州彝族地区的花灯常把彝族民歌的演唱特点（诸如拖腔散唱、讲唱结合以及将唱腔中的高音部分采用假声轻唱等）溶入花灯唱腔之中，致使该地花灯具有浓郁的滇南彝族风格。

花灯唱腔音乐中的各种衬字、衬词和衬句，是花灯唱腔的重要表现手法之一。衬词和衬句的运用，常常引起唱腔句幅和段落的扩充。常用的衬字如啊、哈、哎、嗨、嘿、嘎、哪、依、喃、哟等，用以增强唱腔的节奏感和强调行腔顿挫的润饰作用。在滇南地区，也常将口语中的哎、尼、嘿、也、哦等使用于唱腔之中。由于语言习惯和用语之间的差异，各地不同衬词（字）的运用也往往体现着不同的地方特色。

云南花灯的伴奏乐曲可以分为唢呐曲牌、丝竹曲牌和锣鼓曲牌三类：

唢呐曲牌数量不多，如嵩明的〔老鹰亮翅〕、〔板马调〕，玉溪的〔将军令〕等，多用作舞蹈节目的伴奏；弥渡、宾川的〔大舞队〕、〔出灯调〕多用作花灯“出灯”、“接灯”、“送灯”的伴奏；呈贡的〔将军令〕、元谋的〔唢呐调〕、大姚的〔小开门〕等，多用于喜庆或拜堂等场面。例如嵩明花灯的唢呐曲牌：

老鹰亮翅

1 = ♭B

王自福吹奏
傅　晓记谱

(♩= 68)

2/4 5 5 | 35 2 3523 | 2·3 2 21 | 5 2 7 5 | 6·7 6 6 |

5 2 7 5 | 6·7 6 5 |: 5 5 | 35 2 5 55 | 35 2 3523 |

2·3 2 21 | 5 2 1 5 | 6·7 6 6 | 5 2 1 7 | 6·7 6 5 :|

5 2 1 5 | 6 0 ‖

又如元谋花灯的唢呐曲牌：

唢呐调

杜正朝吹奏
仲　任记谱

欢快

2/4 5 - | i 2 i | 3 5 | 6 5 i 2 | 5 3 5 | 2 3 5 3 |

5 - |: 3 22 2 5 | 2 3 2 i | 6i56 i 66 | 2 66 i 6i |

2 2 5 3 3 2 | i i 3 2 2 |1. 6 2 7 6 5 :|2. 6 2 7 6 5 ‖

各地花灯均有自己的丝竹曲牌，使用上彼此不一，较流行的有〔跑谱〕、〔走谱〕、〔走板〕、〔大开门〕、〔边鱼上水〕、〔凤点头〕、〔金银调〕、〔过街调〕等四、五十支，用作舞蹈表演、上下场、行路、更衣和端茶上菜等场面。另有一些属于共同过门性质的伴奏曲牌，主要用于各种唱腔的起板或连接，如姚安、大姚的〔等板（点）〕、楚雄的〔小过门〕、巧家的〔走板〕以及红河州的可落于“5、2、6、1”诸音的各式〔等点〕等。例如姚安花灯曲牌：

跑　谱

2/4

李寿唱吹奏
杨　放记谱

欢快（笛子主奏）

3 62 | i i 5 56 | 16 i 6i 2 | i2i6 5 |: 6i65 3 |

6535 2i2i | 5656 i | 6i6i 2i2i | 32 23 | 55 6 65 :|

D.C.

呈贡花灯曲牌：

走　板

2/4

李绍阳演奏
尹　钊记谱

中速（胡琴主奏）

6 53 | 35 36 | 6i 56 | 2 26 | 23 65 | 26 1 1 |

23 16 |: 5 5i | 6i 56 | 44 55 | 63 55 | 2 26 |

2 3 6 5 | 2 6 1 1 6 | 2 3 7 6 :‖ 7 - ‖

元谋花灯曲牌：

边 鱼 上 水

2/4

杨定碧演奏
仲 任记谱

（♩＝72）（筒筒主奏）

3 - | 3 . 5 ‖: 3 35 3 5 | 6 61 3 32 | 1 1 1 2 |

6 61 6 2 | 1 2 1 2 | 6161 3635 | 2235 7 76 |

5 5 5 35 | 6 7 6 65 | 3 35 3536 | 5 67 6735 |

慢

2 3 2 1 6 :‖ 3 . 5 3 5 | 6 6 1 3 2 | 1 - ‖

建水花灯曲牌：

过 街 调

1＝D 2/4

段崇礼、江 贵演奏
陈 源记谱

（胡琴、月琴主奏）

5 5 6 | 4 3 | 5 6 3 | 23 1 2 5 | 5 6 3432 |

1 6 1 5 | 3 2 3 | 6 5 3432 | 1·0 1 2 | 5 5 6 |

1 6 1 1 | 6 1 2 3 | 2 21 6 1 | 5 6 5 ‖ 5·1 6156 |
fine

21 2 | 4 35 | 21 2 :‖
D.C

姚安花灯曲牌：

等　板

（共用过门）

李寿昌吹奏
杨　放记谱

2/4

（笛子主奏）

3 | 2·3 1265 | 2 53 2 16 | 5612 6156 | 2 53 2 16 |

5656 1265 | 2 53 2·3 | 5612 6165 | 2 35 2 0 ‖

五十年代以后，各地花灯上演的剧目题材内容不断扩大，新改编的伴奏乐曲也较多，所使用的音乐材料，从花灯调、民间器乐曲、少数民族音乐到革命歌曲都有。这些乐曲大多只在一个剧目中使用。

传统花灯中的锣鼓曲牌数量很少，也比较简单，且大多数无具体名称。一般可分为“大打”和“小打”两种类型。“大打”指有大鼓、大锣等乐器加入的锣鼓，“小打”一般仅使用小锣、小镲及板、板鼓等击节乐器。“大打”主要用于舞狮耍龙，花灯队伍

行进中的伴奏，和一些花灯舞蹈节目如《大头和尚戏柳翠》、《蚌壳舞》、《秧佬鼓》、《板凳龙》、《团场》中的伴奏。"小打"则是对一些戏剧表演、歌舞场面或在唱腔行腔及过门中简单敲击。例如昆明花灯《秧佬鼓》舞蹈及行进中的伴奏锣鼓：

① 冬 冬 冬 冬 | 匡 台 七 七 | 匡 台 七 七 | 匡七 匡七 匡 七 | 匡七 匡七 匡 七 |

匡七 匡七 匡 0 :‖

② 冬 冬 冬 冬 ‖: 台 七 台 匡 | 台台 七 台台 匡 |

台台 七台 乙台 匡 :‖

③ 龙冬 冬冬 | 匡七 台台 匡七 匡七 | 匡七 台台 匡七 匡七 | 匡 匡 匡 匡 |

台七 台七 匡 0 ‖

曲靖地区花灯《打鱼》舞蹈及行进中的伴奏锣鼓：

冬冬 仓 | 冬冬 仓 | 冬仓 冬仓 | 冬冬龙冬 仓 :‖

建水花灯剧《霸王下山》中跑马舞的伴奏锣鼓：

当 当 | 出 出 | 出 出 . | 壮 壮出 | 壮 出 |

壮壮 出出 | 台 出 | 壮 出 | 台台 出出 | 壮 出 | 锉 - | 贡 - ‖

玉溪新灯曾于四十年代吸收借鉴了滇剧中的一些打击乐器及锣鼓曲牌。以后在此基础上，各专业花灯剧团又根据不同的剧情，将一些京、滇剧的锣鼓经如〔住头〕、〔切头〕、〔四击头〕、〔急急风〕、〔扑灯蛾〕等的板头尺寸或乐器配置给予适当调整，或者结合花灯传统锣鼓曲牌进行增删改进，使之成为适用于花灯戏剧伴奏的锣鼓曲牌。如花灯剧《闹渡》中花相公的身段谱：

【蛤蟆上坡】

不而腊大 大大 | 台台台 七台 | 七台乙台 仓 | 七七 七七 | 仓七乙七 仓 ‖

又如花灯剧《闹渡》中的前奏曲：

【金鸡调】

唢呐 | 2 23 2 16 | 2 23 2 16 | 2 2 2 6 | 1 2·3 | 1 23 21 6 |
锣经 | 仓才 乙才 | 仓七 乙七 | 仓七 乙七 | 仓 七 | 仓七 乙七 |

| 5 · 6 | 5 56 1 2 | 6 56 1 2 | 2 2 2 4 | 5 1·6 |
| 仓 七七 | 仓 七 | 仓七 乙七 | 仓仓 乙七 | 仓 七 |

| 5 61 65 3 | 2 - ‖
| 仓七 乙七 | 仓 - ‖

锣鼓字谱说明：

大	板鼓单犍重击。
不而腊大	板鼓双犍滚击。
冬	大鼓或堂鼓一击。
龙	大鼓或堂鼓轻击。
台	小锣重击。
七	钹、小锣同时重击。
才	钹、小锣同时重击。
仓	大锣、小锣、钹同时重击。
匡	大锣、宽边锣重击放长音。
当	大锣单击。
壮	大、中、小锣钹合击。
出	大钹、中钹闷击。
铓贡	轮流敲击两面铓锣。

传统的花灯伴奏乐队一般由二、三人或五、六人组成，使用的乐器计有胡琴（滇胡）、二胡（或筒筒）、月琴、三弦、苏笛及唢呐等。在一个花灯班社之内，只使用其中数件。各地州花灯使用的主奏乐器也不完全一样：昆明、玉溪、楚雄、红河州等地以胡琴为主；弥渡、姚安、大姚以笛子领衔；元谋、巧家、罗平等地则用筒筒主奏。

打击乐器方面，通常有各种大、小型的鼓、锣、钹、铓锣以及木梆、板、碰铃等。各专业剧团多采用板鼓为指挥的音乐伴奏体制。

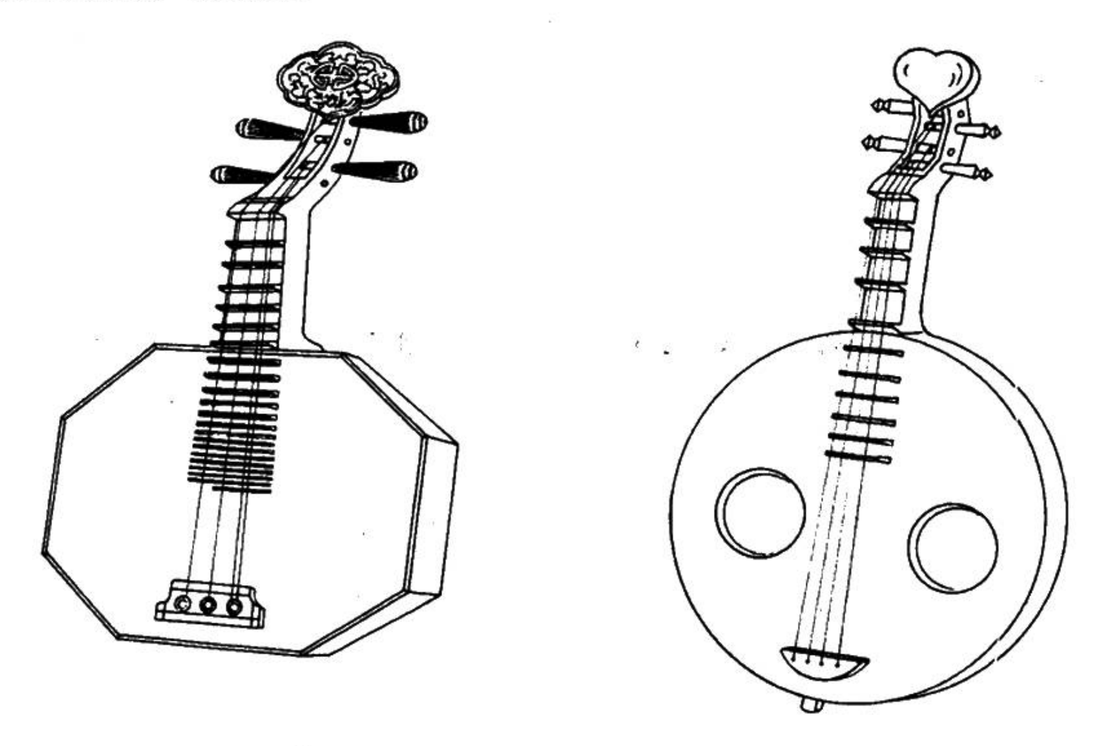
在乐队伴奏手法上，以随腔伴奏形式为最普遍，在随腔中也有一些“加花点”或“垫衬式”的手法出现，各地情况不一。在玉溪，姚安、弥渡等地一些有条件的班社，其主奏乐器与配奏的弦乐器，常采用不同的定弦在同一调高中伴奏，这种手法被称为“正反弦”、“子母弦”或“老少配”，其音乐效果较之单一定弦伴奏要显得丰富。

五十年代以后，省和地州剧团乐队通常都有十余人至二十余人。乐队配置以民族乐器为主，适当吸收部分西洋乐器。在传统乐队的基础上，所吸收的民族乐器有扬琴、琵琶、阮、筝、笙、高胡、中胡和滇剧的丝弦；西洋乐器有单簧管、双簧管、长笛、大管及各种提琴，有的还使用一些铜管乐器。打击乐器也增添了定音鼓、吊镲、三角铁和傣族的象脚鼓等。

较为独特的乐器有以下几种：

月琴，为各地花灯伴奏的常用乐器，形制为圆形或八角形（琴身宽三十九点八厘米，长三十二点五厘米，厚五厘米），用弹片弹奏，音色清脆明亮。品位约九个，四根弦，两根一组调为同音，四度或五度定弦。改良后品位增至十七至十九个，三根弦，D调定弦为“$1-5-\dot{1}$”或“$1-4-\dot{1}$”以扩大演奏音域，亦便于转调。（见下页左图）

四弦，也称彝族月琴，为红河州一带彝族的常用乐器，琴杆稍长，琴箱直径三十九厘米厚三厘米，呈圆形或正八角形。琴弦稍软，音色柔美，是红河州各地花灯中不可少的色彩乐器。（见右图）



筒筒，又称提胡，外省亦称胖筒筒或嗡胡。琴杆比二胡短，竹制琴筒略粗而长，其声浑厚，略带嗡音，为元谋、巧家、罗平等各地花灯的主奏乐器。

铓锣，原为云南傣、佤、景颇等民族的打击乐器。锣面直径三十厘米左右（亦有更大的），锣面中心处隆起约三厘米。铓锣通常使用一对，两面锣之间约为五度音程关系。铓锣在各地花灯打击乐中作为色彩性乐器使用。

有些乐器的流传面很窄，如姚安一带有老玎，为琴筒略粗的一种二胡，不用千斤；蒙自一些村寨在花灯伴奏中使用直箫，其形状似洞箫而稍短，含口吹；该县十里铺村有八音琴，其形似筝，有八条弦，一条琴码在当中，琴码两端的弦音高相距八度。此外，在红河州花灯乐队中，队员不时也以吹树叶参加伴奏。

大词戏音乐　大词戏音乐属高腔系统。自传入云南维西后，一直保持着原来的面貌，很少发展。

大词戏唱腔属曲牌联套体，相传有近百支曲牌，现收集到的仅三十多支，其余均已失传。在大词戏传统剧目中，每折戏的唱腔大都由若干支不同的曲牌按一定顺序组成，以单一曲牌演唱者较少。如《精忠岳传·接书》一折的唱腔布局即为：〔一江风〕——〔孝顺歌〕——“前腔”——〔桂枝香〕——“前腔”——〔斗克妈〕——“前腔”——

〔红衲袄〕——〔黄龙衮〕。

大词戏唱腔的词格，除个别曲牌（如〔红衲袄〕）为整齐上下句式外，其余均为长短句式，不同曲牌各有不同的唱词结构，各曲牌的唱腔则由长短各不相同的乐句构成，且多有一定的起腔和结尾程式，并常穿插感叹式的乐句和垛句，从而构成散、整、快、慢等不同节奏变化的腔格。例如：

刮骨令

（《精忠岳传·二审》岳飞［生］唱腔）

1＝C

李群贤演唱
邓　虹记谱

2 - 3 . 2 1 6 - - 1 3 5 6 5 3 - . |

(哎)

2/4 (提台 提台 | 仓 台 | 仓台 提台 | 仓 . 0) | 1/4 0 3 | 3 |

俺 岳

3 | 0 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 1 | 0 | 5 | 1 | 1 |

某 私 通 金 邦， 克 扣

2 | 2 1 | 5 | 6 | 6 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 1 | 1 |

军 粮， 私 卖 战 马， 按

1 | 1 0 | 1 | 1 6 | 5 | 6 |) 0 (|

兵 不 动 （白）是何人作证啊？啊呀！

サ 5 6 - 5 3 5 6 5 35 2 3 - 2·1 1 2 1 5 6 - 1

（唱）苦 啊！

3 5 6 5 3 - - | 2/4 (提打 提台 | 仓 台 | 提台 提台 | 仓 0) |

3 | 3 | 3 0 | 3 | 3 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 6 | 5 |

功 高 极 （也） 也 枉 然，

6 | 6 | 3 | 3 3 | 3 | 3 3 | i | i 0 | i | 7 | 7 |

勤 劳 苦 （也） 也 枉

i 6 | 5 | 6 | ） 0 （ | 4/4 3 5 5 i 5 6 |

然， （白）看忠良没下场 （帮）设 下（哎）

6/4 i 3.2 i 6 5 6 · i | 4/4 6 5 3 5 3 - | 2/4 提打 提打 |

场。（哎）

（都 - - - 打 提 提台 提台 提 台

提台 提台台 | 提台 台台台 | 提台 台台提台 | 台 · 0 ）‖

在大词戏唱腔中，宫、商、角、徵、羽等调式均有，尤以角调式曲牌较多，且个性鲜明。除前例〔刮骨令〕外，〔香罗带〕、〔红衲袄〕、〔金罗锁〕、〔山坡羊〕、〔解三醒〕、〔黄龙衮〕等均属此类。在同一曲牌中，常存在着不同的调式转换和宫调变化。如〔江头桂〕中即为“清角为宫”的转调手法，〔一江风〕中则为“变宫为角”的转调手法。例如：

选自《牛皋扯旨》李文升唱段

（杨其骏演唱）

【江头桂】

2/4 2 6 i | 4 4 5 | 4 i · | 4 i 6 5 | 6 6 i |

十 八 年 列（哎） 国（哎） 行（哎） 走，（哎）

6 · 5 4 | 3 5 3 5 5 6 | 5 5 0 6 | 3 5 |

回 晋 国 大（哎） 振（哎）

1 3 2 | 1 1 3 | 2 - | 5 5 0 i | 6 6 5 |
雄（哎） 威（哎） 第（哎）

3 6 0 5· | 3 5 3 23 | 2· 5 | 3 32 1 61 | 2 - |
一（哎） 人。（哎）

（下略）

选自《精忠岳传·下书》王氏唱段
（赵延祖演唱）

【一江风】

（前略）2/4 3 i 2 | 3 32 i | 3 i 2 | 5 5 i | 3·2 i 2 |
他曾 有(哎）言，要夺取 中(哎)原。那 时

i - | 3·2 i 2 | 0 7 2 | 6 65 | 6 6 7 67 | 2 0 3 |
节， 封 奴(哎） 朝（哎咳） 阳(哎) 院。

2 72 6 6 | 7·6 5 6 | 3 23 5 | 5 - ‖

大词戏的唱段多由单一曲牌构成。由两曲联缀的唱段，艺人称为“犯调”，目前收集到的多数犯调曲牌并无宫调变化。前后曲牌之间有两种连接手法：一是用锣鼓作为过渡，如〔清水令〕犯〔北驻马〕：

选自《精忠岳传》唱段

1 = D

【清水令】

（前略）廿 3 3 2 3 3 3 3·5 6 - - ⁝ 5 5 6 5 3532
谁（哎 咳 嘿） 知（哎 咳 咳） （哎）

3 - - ⁝ 5 7 3 3 21 2 2 - - - ⁝ 7·235 27· 2 2·
奸贼当（哎 咳嘿） （哎） 权，（哎）

675 6 - - 0 ⁝ （提台 提台 台 打 | 提台台 提台 台 · 0） |

【北驻马】
4/4 5 63 2 - | 1 21 6 0 | 5 · 6 i · 5 | 3/4 65 6 5 |
因 此上 不 受 衣 冠。 （啊）

4/4 3 · 2 3 · 0 | （下略）

二是在前曲末采用由两曲音调结合而成的乐句过渡到后曲。如〔桂枝香〕犯〔江头桂〕中的过渡乐句，前为〔桂枝香〕音调，后为〔江头桂〕音调：

1 = F 2/4

选自《牛皋扯旨》牛皋唱段
（杨启祥演唱）

（【桂枝香】音调） （【江头桂】音调）
5 i 6 | 5 6 | 5 6 56 | 4 6 5 | 0 6 4 2 | 5 5 6 |
东 迁 洛 阳 令（也） 不 （哎）（帮）（哎）

6 i 6 | 2 i 2 i 6 | 5 · 3 | 3 - | 5 23 | 1 61 2 | （下略）
行。（哎）

大词戏唱腔的主要演唱形式为一唱众和，帮腔十分重要。通常每一曲牌都有帮腔句子，少则一句，多则两句或数句。帮腔可从该句唱词的最末一字开始，也可以从倒数第二字或倒数第三字开始，并分别称之为“一字帮”、“两字帮“和“三字帮”。此外，亦有全句帮者。

大词戏用云南维西汉族方言演唱，如与普通话比较，其声调区别见下表：

调类		阴平	阳平	上声	去声
调值	普通话	˥ 55	˧˥ 35	˨˩˦ 214	˥˩ 51
	维西话	˦ 44	˧˩ 31	˥˧ 53	˨˩˧ 213
例字		妈	麻	马	骂

在大词戏唱腔中，不同行当分别采用不同的嗓音演唱，通常小生、正生、老旦用本嗓，花旦、贴旦、小旦用假嗓，而净脚则采用大小（真假）嗓结合的用嗓方法。

打击乐是大词戏唱腔伴奏的主要形式，它起着对唱腔的开唱引奏、连接腔句、伴随帮腔等重要作用。引奏和连接腔句的伴奏形式较简单，基本点子一般是：提台 提台 提 台 | 提台 提台 | 台 · 0 |或 提台 提台 | 仓 台 | 仓台 提台 | 仓 · 0 |。视剧情和演员表演需要可反复演奏。连接腔句时，打击乐可在乐句的后半部分或最末两拍进入。伴随帮腔的伴奏与人声帮腔一起进入，有长衬和短衬之分，皆因帮腔句幅的长短而命名。另一种是在演员演唱中加入打击乐，可伴衬一句，也可伴衬半句。另外，还有一种被称为“干板”的伴奏形式，主要有〔片子〕和〔扑灯蛾〕两支，唱词皆用数板，打击乐贯穿始终，有的剧目如《平天下·训侄上京》，整折以〔片子〕为主。据艺人回忆，早期的大词戏已形成一套很完整的锣鼓伴衬形式，目前多已失传。

过去的大词戏，除唱腔中的打击乐外，还有部分成套的大、中型锣鼓曲牌，专用于剧情中的发兵、点将、对阵、得胜、败退等表演场面。现在除〔龙摆尾〕外，其余〔十样锦〕、〔烂皮柴〕、〔点绛唇〕、〔半边月〕等均已失传。例如：

【龙摆尾】

不龙 · 仓 | 不龙 · 仓 | 不龙冬冬 仓仓 | 不龙冬冬 仓仓 |

不龙仓 不龙仓 | 仓 · 仓 冬仓 | 仓仓仓 冬仓乙仓 | 仓 · 仓 冬仓 |

仓仓仓 冬仓乙仓 | 仓 · 仓 冬仓乙仓 | 仓仓 冬仓乙仓 | 仓仓 不龙冬冬 |

快　　　　　　　　　原速

3/4 仓仓 仓仓 仓仓 | 2/4 仓.仓 乙仓 | 仓仓仓 乙仓乙仓 | 仓.仓 乙仓 |

仓仓仓 冬仓乙仓 | 仓.仓 不龙冬冬 | 仓仓 不龙冬冬 | 1/4 仓仓 |

快

2/4 不龙冬冬 仓仓 | 仓仓 仓仓 | （下略）

锣鼓字谱说明：

提　　提板单击。

打　　板鼓单击。

都　　板鼓双楗滚击。

冬　　堂鼓单击。

不龙.　堂鼓双槌滚击。

台　　小锣单击。

仓　　大锣及钹等乐器合击。

乙　　休止

目前保留下来的器乐曲牌，是吸收洞经音乐中的部分曲牌，分唢呐曲牌和丝竹曲牌两类。文武官员的坐堂、升账吹奏〔朝天子〕等唢呐曲牌，表现人物扫地栽花种竹等悠闲情绪等用〔高山流水〕等丝竹曲牌。

乐队以打击乐器为主。1949 年前由六至七人组成，乐器有板鼓、提板、堂鼓、大钹、小钹、小锣、苏锣。1949 年后，原有的打击乐器遗失，由滇剧打击乐器代替。演奏器乐曲牌时，乐器有唢呐、笛子，箫、三弦、二胡等，均由持打击乐器的人员兼任。

昆明曲剧音乐　昆明曲剧音乐源于昆明扬琴说唱音乐。

昆明曲剧唱腔由扬琴说唱中的大调、小调、古曲以及书腔中的部分曲调发展而成，并逐步形成以板腔体大调类为主、曲牌体小调类为辅的综合音乐体制。

大调类包括扬调、道情和律簧三类腔调。每类腔调均由扬琴说唱的传统基本曲调，经吸收借鉴板腔体音乐的板眼变化和旋律发展手法，衍变出各种不同板式。这些板式尚未形成一定的程式规范，发展较为自由。

扬调腔：由〔扬调〕发展而来，并包括〔数西〕、〔三簧〕、〔半边月〕等腔调。扬琴音乐中的〔扬调〕已有〔慢扬调〕和〔扬调三板〕两种唱法，后分别成为曲剧的扬调慢板〕（$\frac{4}{4}$拍）和〔扬调三板〕（$\frac{1}{4}$拍）。例如：

昨夜阿哥被抓走

（《红石岩》维留尼唱腔）

1 =G $\frac{4}{4}$

张玉清、聂光荣编曲
张　莹　莹演唱

【扬调慢板】

(5 3 5 i 6i65 3235 | 1·7 6156 1 1 6 | 2312 3235 6561 5653 |

235i 6532 1·235 21 6) | 3 6 5 5 5321 | 1 (5 6532 1·235 21 6) |
前 晚 阿 哥

5 6 5 1 6 2 3 | 3 1 7 1 2 2 2 (3 | 5·6 5 3 2·3 5 i |
遭 了 难，

6i65 5 1 2·3 2 5) | 6 3523 5 5321 | 1 (5 6532 1·235 21 6) |
我 困 家 中

5 5 5632 1·2 3235 | 2 3 2176 5· (6 | 1·2 1 6 5·6 1 2 |
心 焦 烦。

6165 3523 5·6 5 5) | 5 5 3 3 1 | 1 (5 6532 1·235 21 6) |
昨 日 乡 亲

2 5 3 2 72 | 3 05 3237 6· (7 | 2 5 5 7 6·7 2 5 |
去 当 保，

3 23 2 5 6·7 6 6) | 3523 5 5 5 2 5 | 5321 6 5 3523 5321 |

不 知 是 否

1 (5 6532 1·235 21 6) | 3 5 5532 1·2 3235 | 2·3 2116 5·(7 |

能生 还。

6165 3561 5 -) ‖

选自《红石岩》阿朵、阿撒尔唱段
（张玉清、聂光荣编曲）

【扬调三板】

1/4 (1123 | 1 5 | 1123 | 1 5) | 3 3 | 5 | 3 5 | 6 |

（阿朵唱）那一 边 维留 尼

5 6 | 6 3 | 2 | 2 (35 | 2 1) | 3 5 | 3 | 5 61 | 6 |

走过 山 岩， 红彩 霞 染绣 鞋

1 1 | 1 2 | 2 6 | 5 | 5 (61 | 5 3) | 2 5 | 3 |

鞋上 花 开。 一朵 朵

5 3 | 5 | 5 7 | 7 2 | 2 7 | 6 | 6 (72 | 6 5) |

山茶 花 染上 春 光，（阿撒尔唱）

6 3 | 5 | 6 5 | 3 | 6 6 | 6 3 | 1 | 1 0 | （下略）

老爷 爷 把花 朵 看成 姑 娘。

在慢板的基础上通过改变板眼为一板一眼，简化旋律，缩短句幅，删节过门而发展为曲剧的〔扬调二板〕（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

选自《少奶奶的扇子》刘曼萍唱段
（栗　臻编曲）

【扬调二板】

（前略）$\frac{2}{4}$ 3 5 6·5 | 3 1 | 6 6 5 | 1 2 6 1 | 2 – | 3 3 5 21 |

如今我　已有　襁褓　儿，　才能体

6 – | 3 1 | 5 – | 7·7 7 32 | 3 2 7 | 7 3 3227 |

会　娘心　肠。　世上唯有　母爱　最伟

6 – | 3 2 5 2 | 3 – | 3·5 6561 | 5 – |（下略）

大，　唯有母　爱　最慈　祥。

此后，在曲剧中又进一步衍化出各种散节奏的板式如〔扬调散板〕、〔扬调摇板〕（紧拉慢唱）、〔扬调急板〕（在摇板基础上加快节奏）等，在结构、调式以及旋律的发展上均较为灵活。例如：

选自《茶花女》白萍唱段
（栗　臻编曲）

1＝G

【扬调散板】

（前略）廿 6 5 5 5 5 5 616 1 6 – 4 3 – 2 – ┆

病中天天　来送　花，

7 7 3 7 7 2 6 5 3 – ┆ 3 3 5 2176 5·6 1 7 |

可怜我白萍　情意　长。

6765 3561 5 5 – ‖

选自《枯木逢春》苦妹子唱段
（栗　臻编曲）

【扬调散板】

（过门略）艹 3 1 － 1 6 5 3 － 1 1 2 3 －（3432 3432
求 求 你 们 救 救 我，

3 3 3 3）┊ 5 1 6． 6 5 3 － 5 3． 1 1 2 －
我 不 能 等 死 我 要 活。

（2321 2321 2 2 2 2）┊（下略）

此外，扬调腔的板式还有中慢速的〔扬调清板〕（$\frac{2}{4}$拍）和快速的〔扬调垛板〕（$\frac{1}{4}$拍）。

道情腔：由扬琴音乐中的〔道情〕一曲发展而来。〔道情慢板〕为商调式四句体，词格为七字句或十字句。例如：

将军府赴堂会惨遭凌辱

（《啼笑因缘》沈凤喜唱腔）

1 = D $\frac{4}{4}$

张莹莹演唱
张玉清编曲

中慢　　　　【道情慢板】

2·3 5 i 6i65 3432 | 1.2 6 1 2 －）| 3 3 2 i i i 5 i 27 |
将 军 府 赴 堂 会

6 －（6321 6235 | 6.i57 6）6 i 3 | 5． i 6.i 5 3 |
惨 遭 凌 辱，

2 1 6 3.5 656i | 5．（6 i235 23i6 | 56i6 5ii3 2123 5i65 |

356i 5) 6 3 23 i | i 5 6i 3 2 (i 6 53 | 2161 2) i·3 3 i |
长江水 洗不尽 我这一身

i · 2 6·5 5 3 | 2 (2312 56i6 5ii3 | 2123 5i65 356i 5351 |
污。

2653 2161 5 6ii3 | 2·313 2) 3 5 5 | 3 5 1 (i 6532 1) |
想当初 在天桥

3 3 i 5·i 6532 | 1·6 2345 3·(5 | 6 i ii65 3·56i 6532 |
见到家树，

1 6 2345 3212 3) | i i 23 6 5 2 2·7 | 6 - (632i 6235 |
正是那 百花开 放

6i57 6) 6 i 5356 | i · 2 6 5 5 3 | 2 - 0 0 ‖
四 月 初。

道情腔的板式还有〔道情二板〕、〔道情三板〕、〔道情散板〕等，其板式变化的手法及特征与扬调腔基本相同。道情腔又因速度、旋律及演唱方法的不同，分为悲、喜两种表现功能。此外，属道情腔类的还有长于表现悲哀情绪的〔阴调〕。

律簧腔："律簧"在扬琴音乐中专指一种经宫调变换后的曲调称谓。其手法民间又有"以凡代工"之说，即将原曲中的"工"音"3"改变成"凡"音"4"，其它各音和旋律基本保持原曲风貌，与原曲形成上五或下四度的宫调关系。扬琴音乐中原有的〔扬调律簧〕和〔数西律簧〕是在〔扬调〕和〔数西〕的基础上变化而来，在昆明曲剧中，又以〔扬调律簧〕为基础，发展成慢板、清板、二板、三板、导板、散板等。例如：

冷风凄凄湖水寒

（《夺印》陈友才唱腔）

栗　臻演唱
栗　臻编曲

1＝C $\frac{4}{4}$

【扬调律黄导板】

冷风　凄凄

湖水寒，

黑鱼嘴边

【扬调律黄慢板】

少人烟。

望前边

芦苇丛丛

月暗暗，

回头看

6·1 65 36 12 | 5·6 52 3212 3) | 6 2 26 15 |

万家灯火

5 (23 216 5616 5113) | 3 1 1 · 35 | 2·3 27 6·7 65 |

万家欢。

3·5 61 5612 6553 | 2· (3 5 55 | 16 2 5·6 53 |

2·3 5 3·2 161 | 235 3216 2 -) | 63 216 32 · |

唯有我

(2·3 16 235 2) | 2 26 1 15 | 5 (23 216 5616 5113) |

孤孤单单

3 3 5·1 65 | 3·2 124 3· (4 | 3·2 12 32 3) |

在湖岸，

6 2 26 15 | 5 (23 216 5616 5113 | 2 - - -) |

黑鱼嘴边

サ 6 6 3 6 6 1 2 - (23 21) ⁝ 33 13 11 1 12

进退两为难。 回忆往事心中如乱

3 - (34 32) ⁝ 2 2 6 1 5 · 5 (56 54) ⁝

麻， 周身颤抖

3̇ i̇ 5 2̇ · (3̇ 5 2̇ - 7 - 6 i̇ 5 -) ‖

倒 平 川。

律簧腔常用以表现悲哀凄凉的情绪。

大调类同一腔调中的各种板式可以连接使用，较大唱段能容纳四、五种板式，并多遵循“散——慢——中——快——散”的布局原则。

小调类曲调由扬琴音乐中的小调以及古曲、书腔中的部份曲调组成，用于曲剧唱腔后，旋律、词格、结构等虽作了适当改动，但仍保持着原来的基本风貌。主要曲调有〔四季相思〕、〔双行程〕、〔柳树湾〕、〔一串铃〕、〔观灯调〕、〔南叠落〕、〔银纽丝〕等。例如：

柳 树 湾

（《红石岩》唱腔）

张玉清　聂光荣编曲

1＝D $\frac{2}{4}$

稍快

（过门略） 6 6 i̇ | 3 2 3 5 | 6 i̇ 5 3 | 6 - | 2̇ 3̇ i̇ 6 |

（女声齐唱）坡 头 选 花 山 茶 好，（依 儿

5·i̇ 6 5 | 5 6 2 12 | 3 - | 5·6 i̇ | 6·i̇ 5 3 | 2 1 6̣ |

哟 哟 儿 依） 山 上 桃 树

1 6̣ 1 2 | 3 · 5 | 2̇·3̇ 2̇ i̇ | 6 5 3 | i̇ i̇ | 6 5 3 |

（阿 哥 哟 阿 妹 哟） 青 松 直。（罗）

2 5 3 2 | 2 2 | 2 1 6̣ | (6 i̇ 5 3 | 6 6 i̇ | 2̇ 3̇ 2̇ i̇ | 6 6 i̇ |

（阿妹 我的 阿 哥 哟）

65 35 | 6 6) | i 35 | i 3 5 | 6i 35 | 6 . i | 2.3 i6 |
阿 格 里 雅 会 挑 选，（依 儿

5i 65 | 56 212 | 3 - | 5.6 i | 6 53 | 21 6 | 16 12 |
哟 哟 儿 依） 一 心 选 中 （阿 哥

3 - | 2.3 2i | 65 3 | 3 i | 6 53 | 25 32 | 2 2 |
哟 阿 妹 哟） 维 留 妮。（罗 阿妹 我的 阿 哥

21 6 | (6i 65 | 3 5 | 6 -) ‖
哟）。

小调类曲调大多具有民歌特点，结构以两句体和四句体为主，各种调式均有。在曲剧初期，只作为对大调的陪衬和补充，以求音乐的变化和对比。随着大调诸板式的出现，小调在戏剧表现手段上着重利用不同曲调的风格差异来表现人物间性格和情绪的对比，有的由于擅长表现某种特定情绪，常作为某些场景和人物的专用曲调。如欢乐轻快的〔观灯调〕、抒情优美的〔虞美人〕、风格典雅的古曲曲牌等。

小调类曲调以单曲体结构形式为主。少数唱段出现大调和小调的联缀，如道情腔中插以〔书调〕、〔数西〕腔中插以〔三官赞〕等。联缀以宫调相同为原则，调式可同可异。在同一剧目中音乐结构形式可采用大调类，或全部采用小调，更多的是大调为主，小调相间。

曲剧唱腔使用昆明方言。由于曲剧唱腔源于曲艺音乐，因此在词曲结合上更多地保留着说唱特点，至使旋律（特别是叙事性较强的中快速唱腔）较多出现六度、七度、五度的大跳音程和口语化现象。

男女角演唱皆使用本嗓。女角常借鉴京、滇剧中旦脚的吐字、发声、用气等演唱技巧和润腔方法。

昆明曲剧的伴奏音乐包括器乐曲和打击乐两部分。二十世纪五十年代，曲剧对器乐曲的运用系借鉴滇剧器乐曲的传统演奏形式，并选用洞经吹打曲牌和滇剧曲牌。开场音乐一般用洞经的〔将军令〕、〔北伴妆〕、〔山坡羊〕、〔柳青娘〕等曲牌。过场音乐如表现接送、行进、官员出场等场面时，一般采用滇剧的〔四煞〕、〔合头〕等和一些洞经曲牌；如祭祀、祝寿、拜堂等，也采用一些扬琴曲调改编的乐曲如〔金纽丝〕等。这些曲牌，大

都具有刻画人物性格，配合动作及点缀环境等功能。二十世纪六十年代以后，随着现代剧目的需要，传统曲牌的运用范围日渐缩小，部份扬琴曲调经改编成为曲剧的主要器乐曲，如〔风摆柳〕、〔金纽丝〕、〔秋声怨〕、〔过街调〕、〔北叠落〕等。此外，根据剧情需要，还以其它民间音乐为素材设计和改编了大量的乐曲，用于人物对话、过场及表演的配乐。

二十世纪五十年代，曲剧曾借鉴云南花灯和洞经音乐的打击乐。花灯打击乐主要用于人物亮相，角色上下场或唱前的引导；洞经锣鼓则在开场、幕间、剧终配合吹奏曲牌使用。六十年代以后，固定使用部份京剧锣鼓，使用场合及功能基本遵照京剧中的程式，常用锣鼓经有〔凤点头〕、〔走马锣〕、〔马腿〕、〔急急风〕、〔冲头〕、〔四击头〕等。同时也借鉴了部份滇剧锣鼓。

五十年代初的曲剧，以扬琴为主奏乐器，加入三弦、京胡，并借鉴云南花灯的打击乐（称为"小打"），有小鼓、板、小锣、小钹。此时的乐队演奏员以扬琴盲艺人为主。六十年代前后，乐器增加了二胡、竹笛、大阮、低胡，后又逐步形成由板胡（主奏）、二胡、低胡、扬琴、三弦、琵琶、大阮、月琴、竹笛、笙、唢呐（器乐曲中使用）组成的小型民乐队。据需要也使用小提琴、大提琴、低音提琴、单簧管等西洋乐器。七十年代末，主奏乐器改为高胡。乐队置于舞台下场门一侧。

杀戏音乐　杀戏音乐自外地传入，因长期处于封闭状态而保存了它的古朴风貌，又因长期扎根于当地民间而具有较为鲜明的地方特色。

杀戏唱腔属曲牌体，现已收集到的三十多个唱段，多由单一曲牌构成，也有由两支以上曲牌联缀而成者，但均已无从考察其曲牌名称。这些曲牌，按节拍形态可大体分为有板（规整节拍）、无板（散唱）以及有板与无板相结合等三类。有板类曲牌或为单一节拍，或为混合节拍，或以一种节拍为主，偶尔插入其他节拍。唱词多为长短句式。字位较疏，有较强的歌唱性。其旋律音调多以"6、2、3"三音为骨干，唱段结束或为"6"音、"3"音，或为在"2"音、"1"音上形成折不稳定下滑音，也有突出"5"音者。例如：

华堂上摆一个福禄宴

（《天官》天官唱腔）

陶学德　洪造石演唱
杨　伟　杨　辉记谱

1 = ♯C

慢速

4/4 6 6 i 3 - | 5/4 2.321 6 6 i 6 6 2.i 6i 6 | 4/4 i. 65 3 0 |

华 堂 上　摆　一个　福禄　宴，

3 . 2 3 0 ‖: 6 6 1 3 - | 3/4 1 2 1 65 5 5 |

（哎） 求福的 我赐他 福如

求禄的 我赐他 （5 6 禄香

求寿的 我赐他 6165 寿比

1 2 1 65 | 4/4 6 - 5 - | 6 - - 0 :‖: 6 6 1 3 - |

东 海， 求喜的

1 . 21 65）

千 盅， 务农的

求财的

南 山， 贸易的

1 2 1 65 6 65 6 65 | 3/4 1 2 1 65 | 1. 5/4 5 6 - 5 - |

我赐他 喜生贵子 状 元（那）

我赐他 五谷丰登 堆

（5 5）

我赐他 财源茂盛 达

我赐他 一本万利 转

5 - 6 - 0 :‖ 2.3.4. 6 6 6 5 5 - | 6 - 0 :‖

郎。 满（也） 仓。

三（也） 江。

家（那） 门。

6 6 1 3 - | 1 2 1 65 6 65 6 65 | 1 - 2165 0 |

读书的 我赐他 早把龙门 游

6 6 6 5 6 5 5 | 6 - 0 |) 0 (|

跳。(儿)　　(白) 上界不忘引善人，一片忠心赐长城，

善心全挂忠堂上，天赐双（尼）玉麒（哎）麟！

(尾句)

3 1 2 | 1 23 2 2 6 - | 2 - 3 5 3 . 32 | 1232 2 - - ‖

(唱) 好一个 天赐 双双 玉 麒（哎） 麟。

我弟兄三人

（《三战吕布》刘、关、张齐唱唱腔）

陈 云 陈之庄演唱
杨 伟 杨 辉记谱

1 = F 2/4

中速、稍快

mf

5 5 6 | 5 0 | 2 3 | 2 0 | 5 1 | 1 5 |

我 弟 兄 三 人， 盖 世 英 雄

5 6 1 5 | 6 - | 6 3 | 3 0 | 1 - | 6 - |

虎 头 山。 （哎

6 5 3 | 3 - | 5·6 5 3 | 2 - | 3/4 0 0 2 2 | 2/4 2 3 |

哎 呀 哎 呀） 弟兄 三

2 0 | 5 1 | 1 6 5 | 6 - | 6 5 3 | 3 0 |

人 同 上 虎 牢 关， （哎

i̇ - | 6 - | 6 5 3 | 3 - | 5·6 5 3 | 2 - |

哎 哎 呀 哎 呀）

0 0 | 2 3 | 2 0 | i̇ 5 | i̇ 6 5 | 6 - | 6 5 3 |

小 将 英 雄 今 何 在？

3 0 | i̇ - | 6 - | 6 5 3 | 3 - | 5·6 5·653 | 2 - |

（哎 哎 呀 哎 呀）

3/4 0 0 2 2 | 2/4 2 3 | 2 0 | 5 i̇ | 6·5 | 6 5 6 i̇ |

弟兄 三 人 同 心 协 力 护 汉

3/4 5 6 5 0 0 | 2/4 2 3 | 2 0 | 5 i̇ | i̇ 6 5 | 6 - |

朝。 太 平 原 是 将 军（尼） 定，

6 5 3 | 3 0 | 2 3 | 2 0 | 2 2 | 2 2 3 |

还 是 将 军 定 太

转 1 = ♭B （前5＝后2̇）

1 - | 0 2̇ | 2/4 3̇ - | 3̇ - | 2̇ i̇ 2̇ 6 | 6 - |

平， 还 是 将 军

2̇ 3̇ 5̇ | 3̇ - | 3̇ 2̇ i̇ 2̇ | 2̇ - ‖

定 太 （哎） 平。

无板类曲牌的唱词或为七言体，或长短不拘，腔调则多为上下句体。字位较为密

集，其旋律音调以“2”音为核心，腔随字走，有较强的宣叙性。例如：

我翻身上了乌骓马

（《龙虎相会》呼延赞唱腔）

陈　云演唱
杨伟　杨辉记谱

1 = ♭E

我翻身上了（是）乌骓马（哎），要到（那）河东走一行。我走着走着（是）来得快，（呵）河东（那）不远（那是）面前（那）存。

小哥哥你今若是饶得我

（《龙虎相会》赵匡胤、呼延赞唱腔）

陈之庄陈　云演唱
杨　伟记谱

1 = ♭E

自由些、叙述地

（赵唱）小哥哥你今若是饶得我，

2 2 2 2 23 1 1 1 1 5 3 2 35 2 ·) 0 (

我把(是)江山 (是)与你 平 半 分。 (呼白)不要。

3 2 3 2 1 6 2 2 6 3 2 ·) 0 (

(赵唱)再 不 然 (是)二 八 分 成， (呼白)不要！

3 2 3 2 1 6 6 2 2 2 · 0) 0 (

(赵唱)再 不 然 全 归 给 你， (呼白)都不要！

3 2 3 2 1 6 2 2 2 2 6 3 2 35 2 ·) 0 (

(赵唱)再 不 然 (是)你 做 君 来 我 做 臣， (呼白)都不要！

0 · 5 6 2 5 65 6 6 2 56 53 2 · 3 0 12 3

(赵唱)你 这 不 要 来 是 那 不 要， 莫非 是

32 23 3 23 2 1 6 5 3 · 2 35 2 ·) 0 (

要我 的(是)性 命 (呀) 暂 不 成？ (呼白)：那倒不一定！

6 6 6 6 65 2 6 5 2 5 65 3 2 · 3 0 · 3

(呼唱)我 要 你(是)江 山(是)中 何 用(哎)？ (是)

1 23 2 2 1 6 5 5 35 2 2 ·

杀 父(那)之 仇 海 样 深。

属第三类节拍形式的曲牌较少，多系以散板起唱，用来抒发比较强烈的感情，然后转入规整节拍作比较平和的咏唱。

在杀戏唱腔中，常于全剧结束或者大唱段末尾，重唱最后一句唱词，以增强唱段的结束感，进而形成一种程式化的专用结束句（或尾声）。例如《龙虎相会》全剧结束的唱腔：

选自《龙虎相会》赵匡胤、呼延赞唱段
（陈之庄演唱）

（前略） 2/4 6 1 2 | 3 2 1 | 6 6 6 | 3 - | 3 2 1 |
（赵唱）哪 怕 河 东（是） 百

5 6 6 | 5 - | 5 0 2 | 3 - | 3 2 | 1 6 | 6 - |
万 （哎） 兵！ （二人唱）哪 怕 河 东

2 3 5 | 3 - | 3 2 2 | 1 . 0 ‖
百 万 （哎） 兵！

在杀戏唱腔中也常运用移宫犯调的手法，并多出现在同一唱段中两个不同曲牌之间，或唱段末尾转入专用结束句之处。例如：

选自《韩信问卜》韩信唱段
（陈之庄演唱）

（前略） サ 5 1 0 2 5 6 5 5 2 5 2 . 0 ┆
三 十 五 里 （是）桃 花 店，

1 . 5 1 1 1 1 6 5 6 2 2 2 0 ┆ 5 1 2 2
四 十 五 里 （是）杏 花（那） 村。 桃 花 店 里

转 1＝C （前6＝后3）

1 2 | 5 2 1 | 1 6 5 6 0 ⁝ 3 2 3 | 2 2 2 2 |
（是） 出 美 酒， 杏 花（嘞） 村 （是）

5 5 6 | 2 2 2 0 ⁝ （下略）
出 贤 人。

杀戏无论男女角色均由男性扮演，演唱时男角用大嗓，女角用小嗓。个别唱段为塑造特定形象所需，亦采用大嗓与小嗓相间的唱法。例如：

选自《天官》天官唱段
（洪造石、陶学德演唱）

慢速

3/4 2 6 1 2 | 6 - - | 3 3 3 2 2 6 |
驾 红 云 （依） 驾 道（那）红 云（哎）

4/4 2 3 5 3 3 . 2 | 1 2 3 2 2 - 1 0 | （下略）
红 似（哎） 火

其中第二小节即以小嗓翻高八度演唱，以表现腾云驾雾的形象感。在润腔上较为突出的是下滑音的运用以及“哎”、“呀”、“哪”、“也”、“嘞”、“尼”、“是”等虚词衬字的即兴衬垫。此外，在一些对阵交战场面中的唱段，常由有关脚色同声齐唱，其气势特别威武雄壮。

杀戏的演出以打击乐伴奏，乐队由鼓锣、钹组成，演奏时多按相同的节奏同时敲击，甚少变化。此外，还有用多节竹筒拼接而成的号筒（民间称之为“戏号”），常和打击乐同时吹奏，以壮声势。打击乐有三种基本锣鼓点（尚无谱音字谱），分别用于不同场合：

1．用于人物行进或场面调动。例如：

中速

2/4 X X | X X | X X | X X ‖

（鼓、锣、钹同击）

2．用作唱腔或道白的间奏。在唱腔中常于每一句或每两句奏一次，在道白中则用于句末或段落之后。例如：

选自《韩信问卜》韩信唱段

中速稍慢

2/4 2 5 | 2 2 2 0 | 2 5 | 2 5 1 | 1 － |

有 韩 信 打 马 出 长 安，

（X X X. | X · 0）|（下略）

（前略）3/4 6 2 6 － | 5 5 5 · 3 | 2 2 2 · 0 |

又 只 见 山 峥 峥（是）水 滴 滴，

1 1 5 1 1 6 | 4/4 1 5 6 2 2 － | 2/4（X X X. |

青 山 绿 水（是） 过 热（呵）津。

X · 0）|（下略）

3．用于激烈的对阵开打场面或全剧结束，并以戏号同时吹奏。用于对阵开打者，例如：

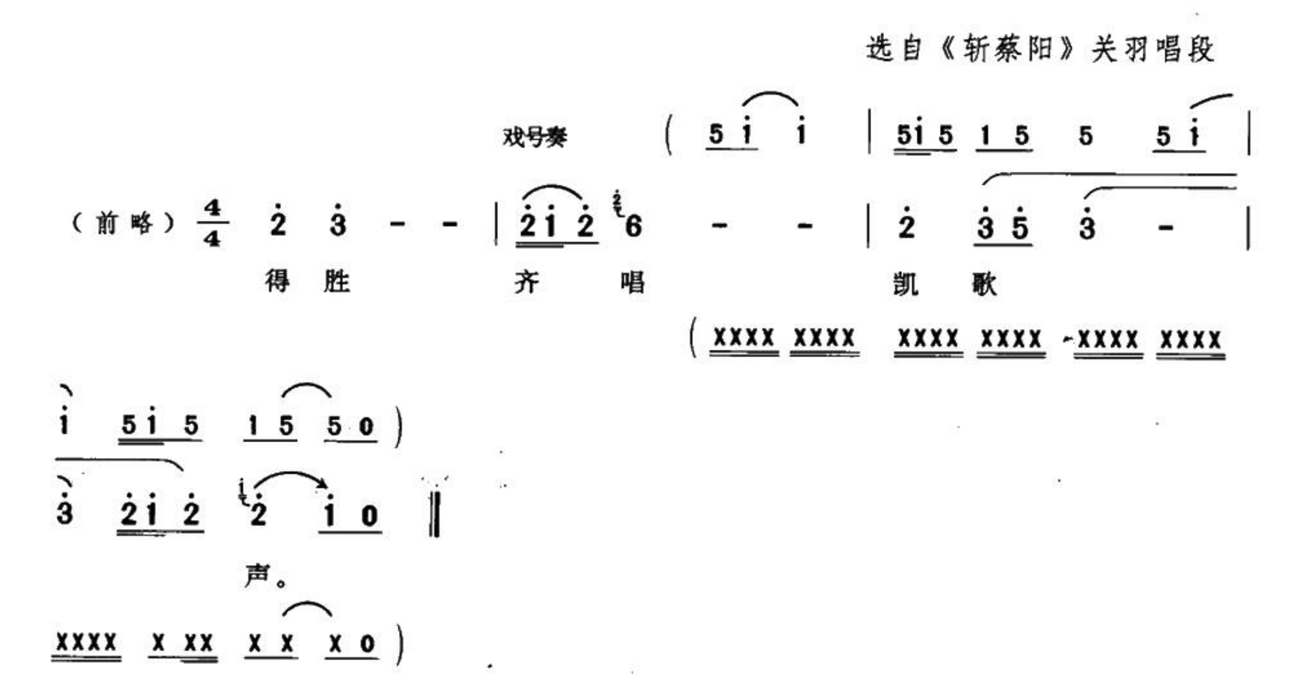
打击乐 2/4 XXXX XXXX | XXXX XXXX | XXXX XXXX |

戏 号 2/4 0 0 | 5 i i | 5i5 1 5 |

X X X X　X X X X :‖ X X X　X X | X 0 ‖

5 - :‖ 0 0 | 0 0 ‖

用于全剧结束者，或单独演奏，或与唱段的专用结束句同时演奏，例如：



傣剧音乐　傣剧音乐源于德宏州傣族民间歌曲和民间歌舞音乐，并在长时期的发展过程中，吸收、借鉴了滇剧等汉族戏曲音乐的构成方法和经验。

傣剧唱腔以“戏调”（傣语称“喊正”）为主，傣族民歌为辅。“戏调”属傣剧专用唱腔，有广泛的适应性，通常按“一曲多变”的规律，由演唱者根据不同剧情、人物即兴发挥；民歌则按特定的情绪、气氛以及人物性格，或原曲选用，或适当改编。在一个剧目中，通常由“戏调”贯穿全剧，民歌只间插其中。

“戏调”共有两个基本腔调，在已往的较长时期中，不同的傣剧流传地区，无论任何剧目，只用其中的一种腔调演唱全剧；大约从二十世纪四十年代开始，才逐步将两种腔调分属男女角专用，并分别称之为男腔（“喊混”）和女腔（“喊朗”）。男腔为五声羽调式，按唱腔的常用音域，其自然音列为5 6 1 2 3。上下句的终止音为纯四度关系，即上句落“2”音（如3 2．或1 2．），下句落“6”音（如1.6 6或5 6.）。女腔常按五声徵调式或五声商调式记谱，其自然音列为4 5 6 1 2或1 2 3 5 6。通

常上句按上行（如6 1 . 或3 5 . ）或下行（如2 1 . 或6 5 . ）级进到调式主音的上方四度音上，下句则始终保持固定的旋律终止型（如6. 5 5 - 或3 . 2 2 - ）。无论男腔或女腔，均为上下句结构，即唱段常由一对或若干对上下句构成。此外尚有两种变化形式：一是在唱段开头，由称谓性或感叹性短语（如“苍天呵”、“苦命的孩子呵”、“真痛苦呵”等）形成基本结构以外的附加引句；二是在唱段结尾，为深化感情或强化终止感，于最末一个下句之后再补充一个尾句。男腔例如：

你的姿容深深地印进我的脑海

（《朗推喊》苏文那唱腔）

金 保演唱
肖德勋译词
李洪明译音

1 = C 2/4

（♩= 120）

(0 6 1 3 | 2 1 6 1 . 6 | 6 -) | 6 6 6 1 6 |

多罕香哩

1 1 1 1 | 5 6 2 | 3 2 1 |

莫罕钢钢来凡呀咪

6 2 . | 6 1 1 6 | 6 1 6 1 5 |

铓，新罕栾告铓郎郎皮

6 1 6 5 6 1 | 6 6 1 3 | 2 . 3 2 1 6 |

挖多好呵栽波单跟端

1 . 6 6 | 6 0 ‖

来洒。

唱词大意：你的姿容深深地印进我的脑海，

甜美的歌声象蜜糖润我心间。

女腔例如：

我爱你胜过一切

（《娥并与桑洛》娥并唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

郎小凹演唱
杨锦和记谱
李洪明译音

缓慢 留恋地

（2 23 6 5 | 6561 6 45 | 6·1 2321 | 1564 5 |

1231 6125 | 3·5 2 65 | 616 4565 | 5 － ）|

5 6 5 6 5 6 | 4 5 6 5 | 1 · 2 6 5 6 |

簪 挖 哈 花 尼呀苏 低 （医） 不呀挖

565 565 | 565 4 56 | $\frac{3}{4}$ 5 5 6·1 1·2 |

毕 告 外 波 窝 苏 温 方 低 标 苏 莫唉

$\frac{2}{4}$ 2 1 · | 1 － | 6 5 5 6 5 |

拉， 千 来 窝 栽

6 6 5 6 5 | 5 6 5 6 6 5 | 5 6 5 6 6 5 |

罕 买 多 嘎 渣 钻 欢 溜 格优 买 胆 不央

6 2 1 · 2 | $\frac{3}{4}$ 1 5 6 5 4 5 | 6 · 5 5 |

花 扶 呀 巴 浑 排。 （要 罗）

(5 i2 4565 | 5 -) ‖

唱词大意：我爱你胜过一切，

即使回到你那遥远的家乡，

我的心已象彩线一样和你穿在一起，

随你回到景多昂。

将傣族民歌吸收到傣剧唱腔中来，最初只用作插曲，此后逐步用以表现各种特定的情绪、气氛或人物性格，如用〔琴调〕表现哀怨、悲伤或思念之情，用〔婚宴调〕表现人物的庸俗、轻浮，将〔孔雀歌〕用作热烈欢快的歌舞性唱段，将〔鹦鹉调〕用作序歌或剧终合唱等。近年来，芒市〔城子山歌〕、芒市〔坝子山歌〕等，已成为傣剧中的常用腔调。这些民歌或原曲选用，或适当改编，有的已脱离民歌原有形态，逐步戏剧化。例如：

琴　调

（《岩佐弄》公主唱腔）

1 = F

郎小凹演唱
李洪明译音

（♩= 78）忧伤地

（过门略）2/4 1 · 2 | 3/4 5 · 6 3 2 | 3 - 2 - |
轮　多　哩　（医）

2/4 3 5 3 2 | 1 · 2 | 3/4 3 5 3 2 0 | 2/4 5 3 5 |
明　索啊　挖，　单　低　来　浑

3/4 5 · 6 5 | 2/4 3 - | 2 - | 3 5 3 | 5 3 |
浑　滚。　（罗）　罕　来　乖　嘿

3 5 3 | 3 5 | 3/4 3 5 5 · 6 | 5 3 5 3 2 |
兵 败 多 买 不友 赛 轮（医） 秧

2/4 1 · 2 | 3 - | 2 - | 3 5 3 2 | 1 · 2 |
歪，（医） 明 弯 派

3/4 3 5 3 2 0 | 2/4 5 3 5 | 3/4 5 · 6 5 |
姑 低 买 嘎 哈 栽。

3 - | 2 - ‖
（罗）

唱词大意：美丽善良的小鸟啊！
你飞遍了人间，
如我能像你一样，
就能找到哥哥。

鹦 鹉 调

（《娥并与桑洛》合唱唱腔）

1 = ♭A

原潞西傣剧团演唱
李洪明译音

（♩= 120）叙事地

（5 · 6 5 1 | 2 2 1 2 6 | 5 5）| 6 5 6 6 |
干 来 思因哈

5 6 5 6 3 | 2 2 2 3 2 | 3 5 6 5 6 |
打 妈 标 勒烟 翩 班 案 挖 扑 栽 买 好

1 · 2 5 · 6 | 3 2 1 6 · 1 | 2 3 1 · |

木烟 很 要 败 嘎 兰，

1 2 3 3 5 | 5 1 2 3 5 3 | 3 5 1 5 1 |

新 海 很 歪 波 嘎 买 败 烟 兰 丁 酸

1 2 5 3 1 | 5 6 1 1 6 | 2 3 1 1 2 3 |

端 呆 废 酸 该 嘿 浑 娘 嘎 姑 乌

3/4 2 3 · 1 - | 2/4 1 · 2 3 5 3 2 | 5 · 6 3 2 3 |

干 娘， 纷 哩 哩 拉， 挖 低

3 5 1 · 3 2 1 | 3 2 1 5 6 1 | 3/4 1 6 1 2 6 1 2 6 |

扫 冒 班 风 哩 轮 风 乱 逼 纷 母 单

2/4 1 - | 3 1 6 1 1 | 3 3 2 3 1 6 |

来， 香 嘿 酸 乌 端 干 酣 酣

1 1 2 3 | 6 1 2 3 1 2 1 6 | 5 6 2 2 3 | 1 - |

来 凡 栾 单 嘿 喊 派 妈 铿 哩 要。

3/4 3 · 5 5 6 6 5 | 2/4 3 2 2 3 2 | 3 5 1 · 2 |

香 皮优 干。（医）， 安 挖 昏 山 单 赖 哈

5 · 6 3 2 1 | 3/4 6 · 1 2 3 1 1 | 2/4 1 2 3 3 3 |

欢 罕 窝 兵 赖 罗， 格英 安 多 哈

5 · 1 3 2 1 | 5 6 1 1 6 | 2 3 1 1 2 3 |

呵 栾 秧 弯 来 不 友 鸡， 尖 经 门 姑

3/4 2 3 1 - | 2/4 1 · 2 3 5 3 2 | 5 · 6 1 2 3 |

赖 罗 呵 多 格医 （医） 抛 来

3 5 3 5 1 | 3 2 1 5 6 1 | 1 6 2 3 6 1 | 3/4 2 2 3 1 - |

嗨 买 买 赖 拼 莫 呵 罕 尼 欢 香 尊 轮

2/4 6 1 1 1 | 2 3 2 3 3 | 2 3 1 1 | 1 2 1 2 3 |

安 挖 法 买 赛 罕 新 哈 嘿 买 佛 罗 窝 栽 姑 蒿

6 1 2 3 1 2 1 6 | 5 5 6 2 2 3 | 1 - ‖

翩 标 尊 姑 扑 干 娘。

唱词大意：我要把这古老的故事，

象红烛一样来点亮，

让它的光芒射到四方。

年青的姑娘和小伙子们，

好好地听吧！

听我唱娥并与桑洛纯贞的爱情，

我要让我的歌，

打动人们的心。

大约从二十世纪六十年代初开始，在专业剧团的傣剧音乐改革中，不断吸收借鉴汉族戏曲音乐的板式变化和曲牌联套手法，这主要表现在：一、在使用某种腔调（主要是“戏调”）时根据情绪不同而作速度或节拍变化；二、散板腔的运用以及散板与规整板式间的对比性联结；三、两种以上的腔调（包括“戏调”和民歌）联结成一个完整的唱段。此外，对传统唱腔的突破还表现在音域的扩大、节奏的对比以及拖腔的运用等方面，从

而进一步增强了唱腔的戏剧性和表现力。

傣剧自来用当地傣语演唱（傣那方言），并袭用傣族民间诗歌的传统格律。唱词句式长短不拘，但每句字数必须是奇数，至少七个字，多则不限，而以九字、十一字、十三字最为合适。相邻各句之间，前句尾字必须与后句倒数第三字押韵，后句尾字可转韵，但必须与再后一句倒数第三字押韵，余类推。相押的字要求既要同韵，又要同声（即声调相同）。

傣语属汉藏语系壮侗语壮傣语支，共有六个声调，其不同的高低走向，对傣剧唱腔的旋律进行有着极大的制约作用，并从而成为傣剧唱腔独特风格的一个重要因素。

傣那语声调见下表：

调型		中平	高平	低平	中降	高降	中升
调值		˧ 33	˥ 55	˩ 11	˩˧ 13	˥˧ 53	˧˥ 35
调号			ᥰ	ᥱ	ᥲ	ᥳ	ᥴ
例字	傣	ᥐᥣ	ᥐᥣᥰ	ᥐᥣᥱ	ᥐᥣᥲ	ᥐᥣᥳ	ᥐᥣᥴ
	汉译	枝	茅草	嫁出	奴	诽谤	腿、找

傣剧唱腔承袭了傣族民歌的传统，常大量使用衬词。这些衬词无论有无明确的含义，一般都不影响唱词所表达的内容。前面说到的唱段前附加短语，实际仍属衬词范畴。其中，用于唱段开头者如“藏来”、“藏哇”、“怀哎”、“赛哎”等以及那些附加短语，在唱腔上或只是个短小的音节，或形成引句似的衬腔，大都能收到起腔、起兴或给人以情绪感染的效果；用于唱段结束者如“哎罗”、“夭罗”、“洒罗”等，常使唱腔句幅导致不同程度的扩充，或因而强化所表达的感情，或因而增强唱段结束的稳定感；穿插于腔句之中者如“啊”、“哎”、“嘿”、“噻”等，常用以调节唱词的韵律和旋律的节奏，从而增强唱腔的流畅性。这些衬词的运用，既有其独特的表现功能、而同时又增强了傣剧唱腔的民族色彩。

在历史上，傣剧中无论男角、女角均由男演员扮演，且男女腔均用本嗓演唱，其区别主要在于为不同角色安排演员时适当注意自然嗓音的对比。一些有经验的民间艺人还能通过演唱上的处理，赋予同一腔调（男腔或女腔）以不同的行当或人物性格特征。因“不托管弦”，同台演员各按自己的嗓音条件选定调高。近年来，专业剧团逐步实现了行当的专业化和唱腔的规范，注重了发声方法的训练和演唱技巧的提高，并试用了重唱、合唱、伴唱等新的演唱形式。

在已往以及目前的大量业余剧团中，傣剧的演出只用简单的打击乐伴奏，通常以锣、

钹、鼓三件乐器为主，且不同地区彼此形制各异。有的还使用碗锣（其形似碗，即滇剧的冬字锣），有的无鼓，只用锣、钹。所用锣鼓经大体分为用于加强道白语气，用于划分唱腔句逗、段落以及用于人物上下场和各种表演动作三类。例如：

总 过 门

3/4 隆冬冬冬 冬冬 冬冬 | 2/4 冬冬冬 冬 | 台 光 | 光 光 |

光 竹 | 竹 光 | 冬冬冬 光 | 竹竹竹 光 | 冬冬冬冬 光竹 |

冬冬冬冬 光 | 竹竹 光 | 台打台打 光 | 光光 光光 | 光光 光光 |

3/4 光光 光光 光 | 2/4 竹光 竹光 | 冬 冬 冬 冬 光 ‖

锣鼓字谱说明：

隆冬　堂鼓双击。

台　碗锣单击。

竹　钹单击

光　大锣、堂鼓齐击。

1949年后，专业剧团对伴奏音乐作了很大的改革，增加了管弦乐伴奏，扩大了乐队编制，并力求突出本民族特点。在打击乐中着重增加了象脚鼓、铓锣（包括排铓、编铓）、短鼓、音板、牛木铃等傣族民间乐器，或以鼓板领奏（州傣剧团），或以牛木铃领奏（潞两县傣剧团），逐步形成了以傣族民间乐器为主的打击乐队或傣、汉混合打击乐队。在管弦乐队中，除使用高胡、二胡、中胡、板胡、琵琶、三弦、阮、竹笛、唢呐、扬琴等汉族常用乐器以及部份西洋管弦乐器外，着重吸收了玎（读dī ng)琴，（又称玎三赛、三弦琴）、葫芦丝、玎戛拉（笋叶琴）“玎光”（象脚琴）等傣族民间乐器，并以玎戛拉（州傣剧团）或玎光（潞西县傣剧团）担任领奏。目前，傣剧尚未形成较统一稳定的乐队编制。但是已扩大了伴奏范围，增强了伴奏功能。首先，对唱腔使

用了管弦乐伴奏，或以跟腔伴奏为主，或编写专用伴奏谱，并改编了各种唱腔过门；其次，增加了幕前曲、幕间曲、闭幕曲以及各种用于场景描写、情绪烘托、心理揭示的过场音乐。

随着整个舞台表演艺术的进一步规范、成熟，不断吸收了京、滇戏的许多锣鼓经，并融合傣族民间打击乐创作了不少新的锣鼓点，例如：

国王出场锣鼓

2/4 丁 - | 铓 - |: 隆 隆 :| 隆 隆 隆 隆 |

隆 隆 隆 隆 隆 隆 隆 隆 | 隆 隆 隆 隆 隆 隆 隆 隆 | 隆 隆 隆 隆 夺 罗 |

铓 竹 竹 胖 竹 竹 | 铓 竹 竹 胖 竹 竹 | 铓 竹 胖 竹 | 胖 - ‖

锣鼓字谱说明：

丁　音板单击。

铓　铓锣单击。

夺罗　牛木铃双击。

胖　大锣单击。

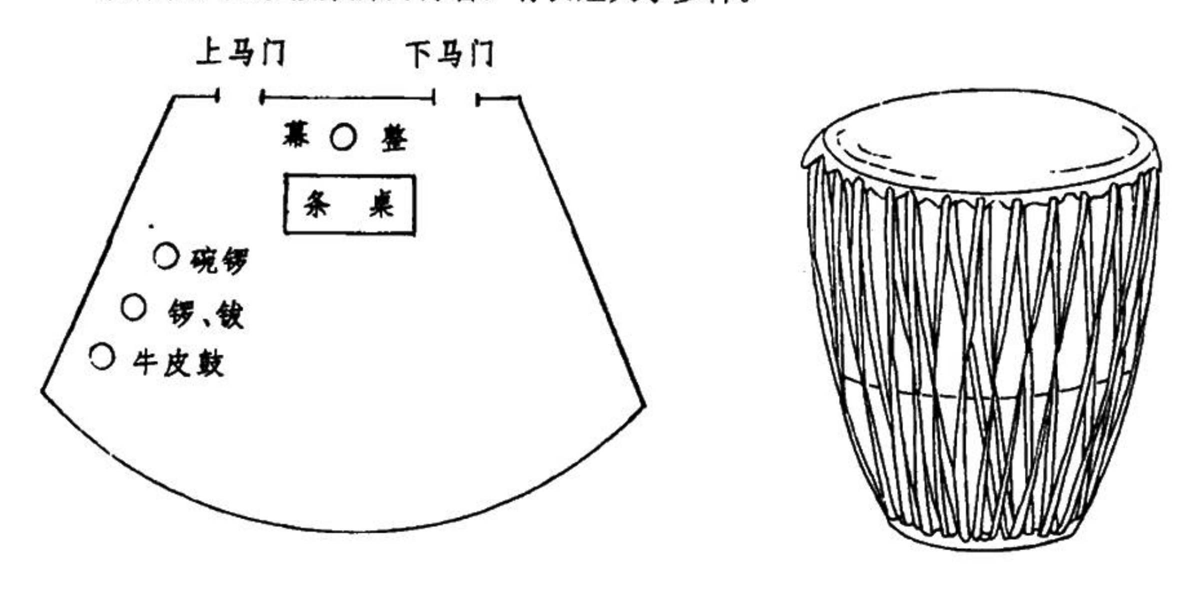
竹　钹闷击。

傣剧传统乐队由锣、钹、鼓三件乐器组成，分别由三人演奏。演出时，乐队置于舞台右侧或左侧，由钹担任领奏（见下页左图）。“幕整”为傣语，意为戏师傅，在舞台上负责台词提示。目前，专业演出团体都建立了管弦乐队，但尚未形成统一、稳定的编制，以德宏州傣剧团乐队和潞西县文工队傣剧乐队较有代表性。

在目前专业剧团的傣剧乐队中，较重要的本民族乐器有以下几种：

牛皮鼓：傣族民间乐器（见右图）。在傣剧中与锣、镲配合使用。由树干中间挖空制成，双面用牛皮蒙面，面径二十六厘米，底径十六厘米、高三十三厘米。

象脚鼓：因形似象脚而得名，有长短大小多种。



铓锣：形制的主要特点是锣中间呈乳状突起，有大小多种，最大的直径约八十厘米，最小的直径约十厘米。排铓由五至七面铓锣按彼此相距三度或五度音程顺序排列而成，并挂在架上由人用杠杆似的锣锤敲击。编铓则由多面铓锣按音阶顺序编排而成，固定在架子上，以演奏各种旋律，因超越打击乐表现功能，故也称之为铓琴。

牛竹铃：系根据傣族民间牛木铃的形制，改用竹子制成，通常由高、中、低音三个配套，置于木架上，以代替戏曲乐队惯用的板鼓。

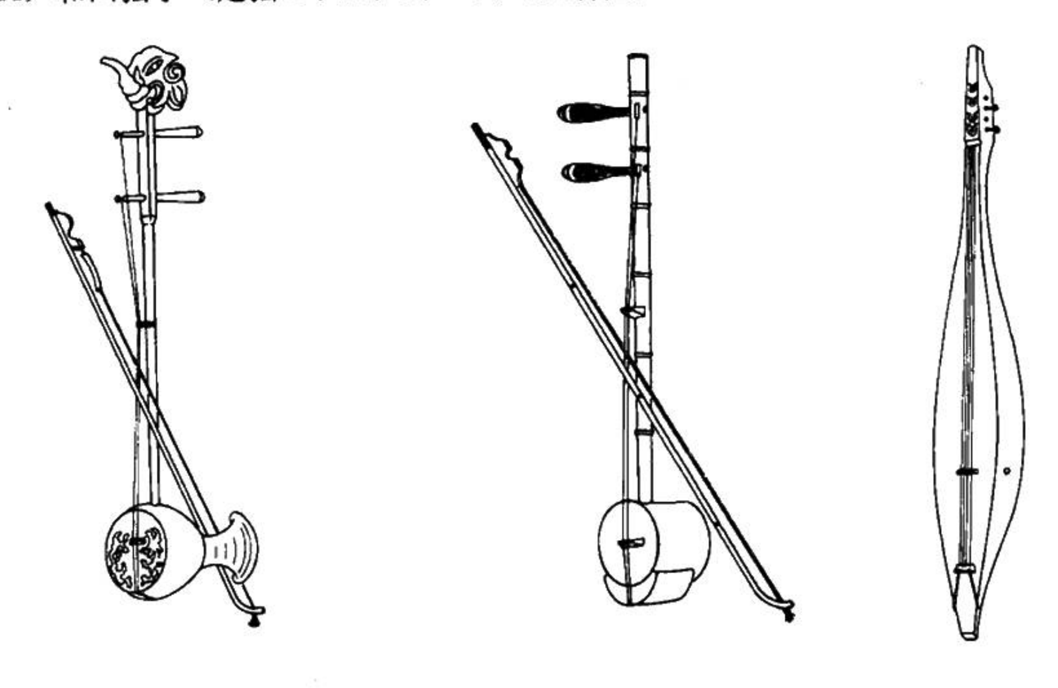
玎光（象脚琴）：属拉弦乐器，因琴筒似象脚鼓而得名。系以傣族民间乐器玎戛拉为基础改革而成，琴筒木质，直径十四厘米，长二十八厘米。琴面为梧桐薄板，琴身长九十六厘米。分高、中、低音三种（见下页左图）。

玎戛拉（笋叶琴）：经过改革，琴筒由竹根作成，直径九厘米，长六点八厘米，形似象脚鼓，并在琴筒内安放一个小竹筒作共鸣箱，在琴筒下面加了一个琴托以便于演奏时置放，琴面则仍用笋叶蒙制，琴身长五十八厘米（见下页中图）。

葫芦丝：以葫芦做音斗，葫芦嘴做吹口，由装有舌簧的竹管插入葫芦底部。有高、中、低音三种，并分单管、双管或三管。不论竹管多少，均以一根为主管，其余为副管。主管上开七个音孔，前六后一，副管则不开孔。吹奏时数管齐鸣，而旋律只出自主管，副管仅以和谐的持续音相衬托。

玎琴：傣语称“玎三赛”，汉语称三弦琴。傣族民间弹拨乐器。音色清脆，为傣剧的

主要伴奏乐器之一。民间琤琴用整块楠木刻成，顶端雕一象头，三弦轴，用竹片或梧桐板蒙面，有系弦码，定“$\underset{\cdot}{5}$—$\underset{\cdot}{6}$—2”弦，于右手食指绑一鸡毛杆或牛角薄片弹奏。改革后的琤琴外形与民间的相似，琴身长八十三厘米，宽九点八厘米，厚八点五厘米。与改革前的 主要区别是扩大了共鸣箱。可分为高音琤（定弦 D、A、E），中音琤（定弦 G、D、A）和四弦琤（定弦 D、A、d、a）。(见右图)



章哈剧音乐　　章哈剧音乐源自云南省西双版纳傣族自治州傣族民间音乐。

章哈剧初期，唱腔以傣族民间说唱章哈艺人所演唱的曲调为主。以琤伴奏者称〔琤章哈调〕，以筚伴奏者称〔筚章哈调〕。此后，又逐渐吸收了〔山歌〕、〔情歌〕、〔喜调〕、〔苦歌〕、〔舞蹈歌〕等傣族民间歌曲或歌舞曲，而仍以〔章哈调〕最为常用。这些民歌经过较长时间的改革、衍变，才逐步形成具有多种表现功能的章哈剧唱腔，大体可分为三类：以抒情或表现悲伤情绪见长的曲调，如〔情书调〕等；以欢快跳跃为主要特征的曲调，如〔喜调〕（或译为〔欢乐调〕）等；以叙事见长而又能适应多种情绪的曲调，如〔章哈调〕等。

章哈剧剧目的唱腔通常根据剧情和人物性格选取合适的曲调，且多由傣语唱词写作者同时完成这一唱腔的初步设计，然后再由专业音乐工作者（在专业剧团中）记谱，或加添间奏、过门，或进行适当改编。一个唱段多由单一曲调构成，有时为了音乐的连贯，也可用多种过门将若干唱段联缀成一个整体。

章哈剧用傣语中的傣泐方言演唱。这种方言共有六个声调，其声母则分为高音组和

低音组，凡第一、二、三调的词均用高音组声母拼读，凡第四、五、六调的词均用低音组声母拼读。此外，凡第四调用于第二或第三调之后，其调值由原来的 41 变为 51，故又

调类		1	2	3	4	5	6	7
调值		˥ 55	˧˥ 35	˩˧ 13	˦˩ 41	˧ 33	˩ 11	˥˩ 51
例字	傣文	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
	汉语注音	哈	哈	哈	哈	哈	哈	哈
	字义	腿	嫁	杀	茅草	枝丫	诽谤	

可将此视为第七调。傣族傣泐方言声调见下表：

表中例字为目前西双版纳通用的老傣文，无论新、老傣文，因其声母有高低之分，故全部声调只用三种不同的标记。

章哈剧的唱词用傣泐文书写。句式可长可短，少则三、四字，多则十几字。通常多按傣族传统诗歌自由韵律协韵，即前后两句之间，或句首相押，或句尾相押，或句尾（前句）押句首（后句），或句尾（前句）押句腹（后句）。其中以句尾押句腹最为常用。通常唱腔旋律均按唱词句式划分句逗，无论长短，每句句末都有一个延长音或明显的停顿。例如：

情书调

（《依拉罕》依拉罕唱腔）

朱兰芳演唱
杨　力记谱

1 = ♯G $\frac{2}{4}$

（♩= 96）悲伤地

サ 5 3 5 5·3 5 3 3 2 1 | $\frac{2}{4}$ 5·3 3 5 | 5·3 3 |

（汉字译音）波（哎）波（呃 哎） 波 里尼 迈 快，

（译　词）爹（哎）爹（呃 哎） 爹 要走 就慢 走，

3 2 1 3 3 | 3 2 1 5 | 6 1 3 5 | $\frac{3}{4}$ 6·3 3 3 0 |

迈 波快 迈 觉， 好 低巴 散 拉 波，

爹 要去 就 慢 去， 爹 要在 河 边 吃 饭，

2/4 5 5 5 3 | 5 5 3 | 3 3 6 1 | 3/4 3 3 1 3 - |
波快迈 夹哀 低波养 端罗，波
爹要在 河边 草坪上 休息，爹

2/4 5 5 5 3 | 3 5 6 1 | 3 5 321 | 5 5 3 | 3/4 3 5 · 6 |
波宽罗 胡爬 来欢， 哀没秧 妈达勒挖，
爹找到 妈后同睡 一床， 同盖一 床被，

2/4 3 321 | 3 - | 3 - ‖
波（哎） 波。
爹（哎） 爹。

章哈剧唱腔属五声音阶，通常以“1 、3 、5 ”三音为骨干音，“2 、6 ”两音则多为装饰音或辅助音。三个骨干音均可既作为句尾，也用于唱段结束。除前例外，又如：

情 书 调

（《凤尾竹下》波依罕唱腔）

1 = D 2/4

刀荣光演唱
杨 力记谱

（♩= 4 8 → 9 6） 悲痛地

3 321 | 5 6 5 6 | 6 1 3 3 | 321 5 | 3 5 5 6 |
（汉字译音）波 格 夹 帮 买 爬呀 罕 好 帮 达，
（译 词）阿 爹 头 昏 眼 花 得 了 重 病，

5 3 · | 3 2 1 · | 5 6 5 6 | 5 · 6 | 6 1 5 3 |
来 栽 哈 （唉） 刀 多
定 一 步 （唉） 都

3 2 1 3 1 | 3 . 5 | 3 . 2 | 1 . 0 ‖

当 多歪（哦 妈 勒淹。

感 到 困 难。

喜 调

（《选女婿》岩思龙唱腔）

1 = #F 2/4

岩者应演唱
杨 力记谱

（♩= 132）

（6 6 5 5 | 3 3 5 | 0 2 3 2 | 3·2 1 2 | 3/4 3·2 1 1 0）|

2/4 5 5 5 | 5 0 | 3 2 1 2 2 | 5 6 | 5 5 3 |

（汉字译音）愣傲嘎 养， 奉 告妈 刀 栽 冒，门拉

（译 词）我的老天 爷， 我 好比 吓 坏的 猫，跳

5 2 3 | 6 5 3 5 | 3 5 3 | 3/4 5 -（0 6 | 2/4 5 2 3 2 |

妙 筛 因 亨巴 没秧 酸 巴。

到 鱼 箩 上。

1 0 1 0）| 3 5 5 | 5 2 3 | 5 2 3 | 6 1 0 | 6 1 3 |

哈 好 栽 哟 英 来 宽， 安 兵

我住 在 景 宰[①] 大 寨， 我 离

3 2 1 2 1 | 3 5 3 | 5 0 | 3 2 1 3 5 | 3 3 | 5 3 5 |

哈 波 英 洒 勒呀， 呀 模 栽 脸 海（唤）

婚 才 三 个 月， 从 来 不 缺 年 轻

6 1 5 | 3 3 2 1 | 5 0 | 3 2 1 3 | 5 3 5 |
拉 咪 拜 栾 乱。 弯 里 弯 罕
漂 亮的 老 婆。 今 天 为的 是

6 1 3 | 2 1 5 | 3 3 5 | 3/4 5 - (0 6 | 2/4 5 6 5 3 |
爬 古 拴 啊 衣 香 拉，
想 娶 衣 香 拉，②

5 0) | 3 5 · 5 3 | 5 5 | 6 1 5 | 5 3 3 2 1 |
经 妈 人 哈 呵 跨 栽 马
我 才 迈 步 走 进 曼广 新

3 5 0 | 5 3 5 | 6 1 3 | 3 2 1 3 5 | 3 5 3 |
买， 呆 败 好 花 勒呀 该 败 书 忍
寨， 走 进 寨 子 就 去 串 姑

5 - | 5 (0 6 | 5 6 5 3 | 5 0) ‖
栽。
娘。

注：① 景宰，系傣语音译，寨名。
② 衣香拉，傣族姑娘的名字。

章哈剧唱腔多在八度音域内运行，男女演员均用本嗓演唱，并采用倚音装饰和添加衬词的润腔方法。倚音润腔受唱词语音的影响，加衬词润腔则多出自表情上的需要，如前文依拉罕唱段开头的衬腔即较好地抒发了凄楚哀婉之情。

章哈剧唱腔采用跟腔伴奏形式。业余剧团以筚、琴（或二胡）为主奏乐器；专业剧团则由筚（或竹笛）、琴（或二胡）、扬琴、大提琴组成跟腔的“四大件”。在跟腔的基础上，有时也采用加花的伴奏手法，例如：

(3 2 1 3 5 | 5 3 3 5 | 3 2 1 6 1 | 5 6 5 3 | 5 3 3 5 |
（过门略） 3 2 1 3 | 5 3 | 3 6 1 | 5 · 3 | 5 5 |
好 比 那 麻 西 嘎 只 好

56 53 | 53 35 | 61 61)
5 53 | 53 5 | 1 0 | （下略）
看 并 不 能 吃。

章哈剧大都在专业剧团的演出中才使用器乐曲。这些乐曲多以傣族民间音调为素材改编创作而成，主要用作剧中过场音乐和舞蹈伴奏。章哈剧的打击乐则以傣族民间歌舞的打击乐为基础，并经过适当改编而成。通常由象脚鼓、铓锣和镲一同演奏，主要用于开幕、闭幕和剧中歌舞等热闹场面，有时也与唱腔过门同时演奏。常用的有快、中、慢三种基本打法，例如：

小快板

象脚鼓	0 0	XX XX	XX XX	XX XX	XX XX
铓	0 0	X X	X X	X X	X X
镲	X X	XX XX	XX XX	XX XX	XX XX
念 法	察 察	崩八 崩八	崩八 崩八	崩八 崩八	崩八 崩八

中速

象脚鼓	X X	X XX X X	X XX X X	X X	X 0
铓	X 0	X 0	X 0	X 0	X 0
镲	X X	X XX X X	X XX X X	X X	X 0
念 法	崩 崩	崩八八 崩八	崩八八 崩八	崩 崩	崩 0

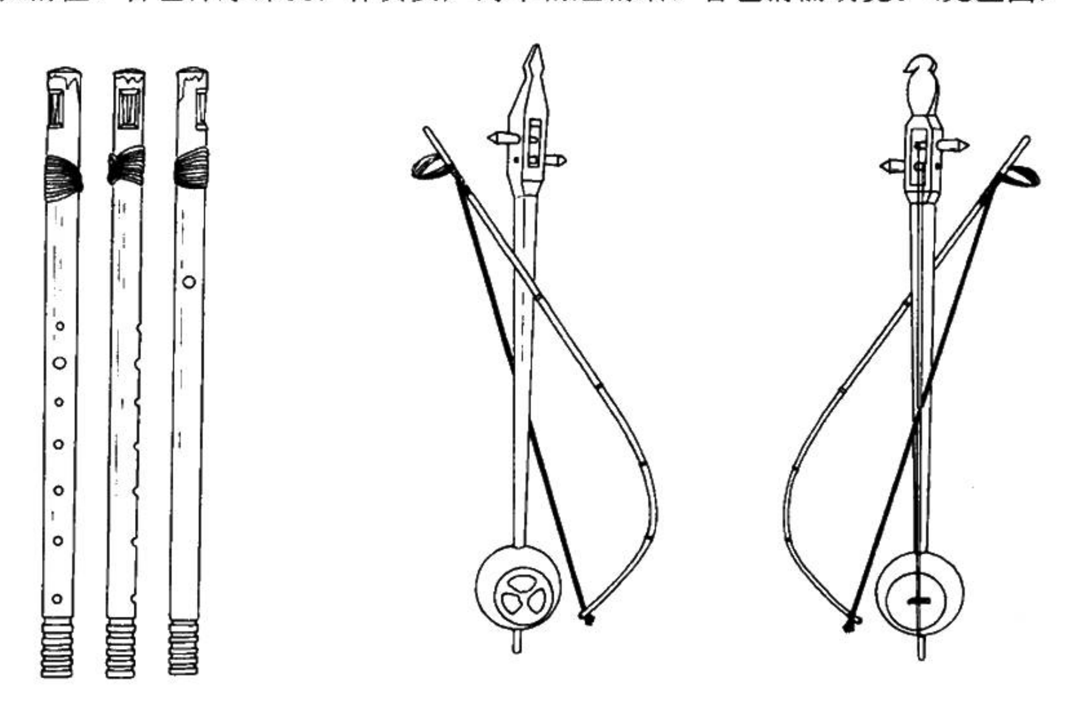
中速稍慢

象脚鼓	0 0	X · X	X X	X · X	X X
铓	0 0	X 0	0 0	X 0	0 0
镲	X X	X · X	X X	X · X	X X
念 法	察 察	崩 · 察	崩 察	崩 · 察	崩 察

章哈剧的伴奏乐队，除统一使用象脚鼓（中型）、铓锣、镲等傣族传统打击乐器外，其余尚无稳定、统一的编制。通常，在业余演出中以筚（或竹笛）和玎（或二胡）为主，并用低胡、手风琴等加上打击乐器，由六到七人担任；在专业剧团中则大都使用包括筚、玎、竹笛、二胡、扬琴、小提琴、大提琴、单簧管等在内的小型中西混合乐队，加上打击乐器，最多时由十三人担任。近年多以竹笛代替筚，以二胡代替玎，筚和玎只偶尔作为色彩乐器使用。

在整个乐队中，筚和玎较为独特。

筚：傣族传统单簧吹管乐器。管身用薄皮细竹管制成，上端吹口处装有一个舌形铜簧，管身开八个按音孔，前七后一；音域可达九至十一度，常用音域为八度。伴奏男声的筚稍长稍粗，音色浑厚深沉；伴奏女声的筚稍短稍细，音色清丽明亮。（见左图）



玎：傣族传统拉弦乐器。琴筒用水牛角或椰子壳制成，直径七厘米，以笋壳蒙面；琴杆用硬木制作，长六十四厘米，顶端雕饰龙或孔雀；张丝弦两根，分内外，四度或五度定弦，无千斤；弓以竹片弯成半月形，拴马尾。演奏时，弓子置弦外，弓杆反套在琴杆之后，并可拉奏双弦音。音量不大，音色纤细柔和。（见中、右图）

云南壮剧音乐　　云南壮剧音乐包括富宁土戏音乐、广南沙戏音乐和文山乐西土戏音乐。

富宁土戏音乐：

富宁土戏的唱腔共有〔哎咿呀〕、〔哎的呶〕、〔乖嗨咧〕和“咿嗬嗨”等四种不同的腔调。在农村，通常每个业余戏班只演唱其中的一种腔调。

〔哎咿呀〕由当地壮族民歌《奋哎咳》衍化而成，以当地壮语方言演唱，因曲首以衬

词“哎咿呀”起唱而得名。唱词多为五字二句式，押腰韵。在两句唱词基础上构成的唱腔，因大量衬词的穿插而往往扩展为四个乐句。在使用中能适应各种内容，且各个行当皆唱。例如：

哎咿呀

（《五虎平南》狄青［武生］唱腔）

1 = #C

罗加兴演唱
汤绍良记谱

2/4 （5 2 5 6 | 1 1 6 | 5 5 1 1 | 2 3 2 1 | 2 2 5 | 3 3 3 5 |

3 3 3 5 | 2 3 2 1 | 2 3 5 5 | 1 · 5 | 1 2 6 1 | 2 2 3 |

5 3 6 5 | 2 3 2 1 | 2 3 2 5 | 3 3 2 | 1 2 3 1 | 5 5 1 |

2 1 2 6 | 5 6 6 | 5 · 6 ）| 5 · 6 | 5 · 5 | 6 5 5 |

（哎 咿 呀） 将 （哪）

1 2 3 | 2 6 1 | 1 2 3 | 2 6 | 5 5 6 | 5 0 |

军（呃 呢 热） 骑（呐）上（哪） 红

6 5 | 1 2 6 | 1 2 3 | 2 3 2 1 | 1 6 6 5 |

鞍 马，（咿 热 勒 热

3/4 1 - 2 6 | 2/4 5 · 6 | 5 - | 5·（6 | 5 5 ）| 1 2 3 |

呃） 往（咿 呀 涅） 剥（呐）

1 1 6 | 1 2 3 | 6 2 6 1 | 2 1 1 6 | 5 · 6 | 5 - |

隘（咿 热） 进（咿 热） 发。（咿 热

5 0 | 6 1 2 6 | 3/4 2 1 · 2 6 | 2/4 5 5 | 5 - ‖

涅 呃 嘞 呃 涅 呀）

〔哎的啵〕为艺人覃开阳所创，经李桢柏等人加工完善，以当地壮语方言演唱，因以衬词“哎的啵”起唱得名。唱词多为五字句，也有七字句，并有大量衬词穿插其中。例如：

哎 的 啵

（《粉妆楼》马成龙唱腔）

1 = D

陆保德演唱
汤绍良记谱

（♩= 84）

2/4 5 - | 3/4 6·i 2 3 2 i | 2/4 i 6 3 | 3/4 5 6 i - |

（哎 的 啵 来 喏 哦

2/4 6 · 5 | 5 5 | 5 6 6 3 | 2 5 · | 6 i 6 5 | i · 6 |

哈 的） 转（呀） 身 （咿） 上 山（哪） 岗，（的）

5 2 3 | 6 5 | 6 2 i 6 | 3/4 5 - 6 | 2/4 i i 6 | 6 2 2 6 |

聚（呢） 众（哪） 除（咿 热 的） 奸（呢 热

3/4 i · 2 6 | 2/4 5 - | 5 - | 6 2 2 6 | i 2 6 5 | 6 6 5 | 5 - ‖

呃 的） 党。（哦 的 啵 来 喏）

〔乖嗨咧〕大约于二十世纪初来自广西壮剧，在流传中逐步地方化，以当地壮语方言演唱，因以衬词“乖嗨咧”起唱得名。唱词多为五字上下句式，也有七字句，并使用大量衬词。例如：

乖 嗨 咧

（《双贵图》许氏［旦］唱腔）

1 = C $\frac{2}{4}$

岑家惠、谭四妹演唱
汤绍良记谱

（♩= 84）

（乖 嗨 咧） 老（呃） 爷（呀）

有（咿） 话 问，（哪 呃 拉 喏）

有 话（咿） 请 （咧） 讲 （呃 的 呀） 来。

56 3 | 5 - | i 2 6 | i i | i 6 | 5 · 6 |
(拉 呃 的呀 累 咧

5633 | 5 · 6 | 60 0 ‖
咿 拉 呃)

为适应不同演员的嗓音条件，或出自不同情绪的需要，〔乖嗨咧〕的起腔可高可低；前例的起腔称为“中起板”，另有“高起板”和“低起板”。例如：

(高起板)

5 - | 5 · 3 | 3 2 | i 2 i 2 | i - | i 0 | (下略)

(低起板)

5 · 3 | 5 2 | i - | 5 · 3 | (下略)

如情绪需要，〔乖嗨咧〕可省去曲中过门和全部衬腔，从而成为具有不同个性的另一种唱法。例如：

乖 嗨 咧

(《女附马》公主［旦］唱腔)

1 = #A 2/4

韦永梅演唱
汤绍良记谱

(♩= 120) 伤感地

(i 3 | 2 3 | 23 26 | i · 6 | 5 -) | i 3 | 2 3 |
人间有个

2 3 | 2 i2 | i · 6 | 5 - | i 2 | 2 6 | i · 2 |
好(嘿)美(热)女，(咧) 聪明伶俐胜

1 6 5 | 5 - | 5 0 | 5 2 | 3 2 | 2 3 | 2 6 1 |

他（哪） 人。 自 幼 婚 配 订 公

2 - | 2 1 6 | 6 1 2 | 1 6 | 1 . 2 | 1 6 5 |

子， 双 方 婚 事 已 配（呀）

5 - | 5 - | 2 2 | 2 5 | 2 3 | 2 1 6 |

定， 不 幸 公 子 家 贫

1 . 6 | 5 - | 1 2 | 1 6 | 1 . 2 | 1 6 5 |

穷，（咧） 可 恨 爹 妈 变 了（呀）

5 - | 5 - ‖

心。

“咿嗬嗨”腔调源自广西彩调音乐，以当地汉语方言演唱，因曲中常用衬词“咿嗬嗨”而得名。唱词多为五字句和七字句，而曲调结构则多种多样。“咿嗬嗨”唱腔共有七十多支不同的曲调，有的曲调又衍变为各种不同变体，如〔四平腔〕即可分为〔高四平〕、〔中四平〕、〔上四平〕、〔下四平〕等；〔路牌〕则又分为〔瞎子路牌〕、〔小旦路牌〕、〔婆旦路牌〕、〔丑脚路牌〕、〔强盗路牌〕等。这些曲调大都节奏鲜明，活泼轻快，从而形成载歌载舞的演唱特点，例如：

变 一 条 龙

（《九莲杯》李炳祥〔老生〕唱腔）

1 = F 2/4

周汉权演唱
汤绍良记谱

（♩= 132）

（6 6 5 | 3 5 2 | 2 1 1 5 | 6 1 2 | 5 2 6 2 | 3 3 2 |

（冬 冬冬 冬 冬 冬 切 切 冬 冬冬 切 0 0 仓 切切 冬 冬 仓

5 35 | 32 12 | 35 2 | 3/4 16 2 5) |

冬冬冬 冬 切 冬 切切 冬 冬冬 切 切 仓冬冬冬 冬 冬冬 仓 0)

‖: 2/4 2 5 | 35 1 | 2 25 | 3 · 5 | 23 21 | 61 56 |

离 别 （呀） 庄 堂 （呀） 往（呀 个 儿） 前

急 急 （呀） 忙 忙 （呀） 走（呀 个） 得 （呀）

1 16 | 12 35 | 23 21 | 2 - | 5 35 | 23 21 |

走，（罗 哪嘶 嘀了 嗨呀 咿嘀 嗨） 一 心 要 往

(31)

快，（罗 哪嘶 嘀了 嗨呀 咿嘀 嗨） 不 觉 来 到

61 56 | 1 16 | 1. 2 35 | 12 16 | 5 51 | 65 12 |

（哎 哟 咿 呀） 侄（呀） 儿（呀） 家，（哪嘶 嘀了

（哎 哟 咿 呀）

5 (5 | 65 35 | 2 21 | 15 61 | 2 52 | 52 3 |

嗨） （仓 切切 冬 切 光 冬 冬冬 仓 切 冬 冬切 仓 0 仓 切 冬冬冬

2 5 | 35 32 | 12 35 | 2 16 | 2 65) :‖ 2. 2 35 |

玕（呀）

12 16 | 5 - | 65 23 | 5 5 | 5 0 ‖

儿 （呀） 家。 （哪 嘶 嘀 了 嗨 呀）

在富宁土戏中，还有不少从粤剧、邕剧中吸收进来的腔调如〔中板〕、〔哀板〕、〔二黄板〕、〔扫板〕等，多在〔哎咿呀〕、〔哎的呶〕腔调中穿插使用，并以汉语

演唱。

富宁土戏的乐队由马骨胡、二胡、大胡、笛子、唢呐（分大小）等管弦乐器和鼓、钹、宽边锣、铓（一对）等打击乐器组成，演奏由六至八人担任。管弦乐除伴奏唱腔外，常演奏的弦乐曲牌有〔大过场〕、〔双条龙〕、〔引唱调〕等，例如：

大 过 场

1 = #C $\frac{2}{4}$

农加天、农全忠、邹汉松演奏
汤绍良记谱

（♩= 108）

5 51 |: 61 65 | 3 - | 35 32 | 1 5 | 15 12 |

3 - | 35 65 | 5 5 | 25 65 | 3 - | 35 65 |

5 5 | 25 32 | 1 - | 12 26 | 5 5 | 61 56 |

1 1 | 12 65 | 3 2 | 32 35 | 6 - | 收束句 66 76 |

5 · 6 | 56 72 | 6 - ‖ 65 61 | 5 1 :‖

常演奏的唢呐曲牌有〔大闹台〕、〔打加官〕、〔喜调〕等，例如：

大 闹 台

1 = E $\frac{2}{4}$

周汉康、蒙恩良演奏
汤绍良记谱

（♩=96）

唢呐 | 0 0 | 0 0 | 2 2 | 5 3 | 21 65 | 3 - |

击乐 | 打打 0 | 打打 0 | 打打 打打 | 0 0 | 0 冬冬 | 光 0 |

2 - | 2 3 | 6 3 5 | 5 6 2 1 | 6 5 3 | 6 5 3 |

0 0 | 冬冬 光 | 0 冬冬 光 | 冬 光 冬 光 | 冬 光 冬光 | 光 光 冬冬 |

1 - | 1 3 | 2·1 6 5 | 3 - | 2 - | 3 6 3 |

光 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 冬冬光 冬冬光 |

5 - | 3/4 6 2 1 6 | 2/4 5 - | 3/4 6 5 3 - |

冬冬 光 | 3/4 冬冬 光冬冬 光 | 2/4 光光 光光 | 3/4 光 光 冬冬 光 |

2/4 6 5 2 1 | 1 3 | 2 1 6 5 | 3/4 3 2 - | 2/4 3 6 3 |

2/4 0 0 | 0 0 | 0 冬冬 | 3/4 光 冬冬光 | 2/4 冬冬 光 |

5 · 6 | 2 1 6 5 | 3 6 5 | 3 1 | 1 3 2 6 | 5 6 56 |

冬冬 光 | 冬冬 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 |

1 6 5 3 | 5356 1 | 2·1 6 5 | 3 3·5 | 6 1 5 | 6 2 1 |

光 光 | 光 光 | 光 冬冬 | 光 冬冬 | 光 冬冬 | 光 光 |

6 5 3 | 6 5 3 | 3/4 6 35 3.532 1 | 2/4 1 3 2 12 | 3 56 |
光 光 | 冬冬光 | 3/4 光 光 光 | 2/4 光 光 | 光 光 |

3 - | 2 1 61 2 | 2 3 2 1 | 6 5 3.5 | 3.5 6 35 |
光 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 |

6 65 | 3.5 3.5 | 6 35 6 | 61 561 | 53 5356 |
冬冬冬 光 | 冬冬冬 光 | 冬冬冬 光 | 冬冬冬 光 | 光 光 |

1 2.1 | 6.5 3 | 3.5 61 | 5 6.2 | 1 65 | 3 65 |
光 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 | 光 光 |

3 5 3532 | 1 3 | 2 12 3 | 5. 6 | 1 - | 1 - ‖
光 光 | 冬冬仓 | 冬冬 光 | 0 0 | 0 0 | 0 0 ‖

打击乐除部分唱腔过门、唢呐曲牌同时演奏外，专用锣鼓点只有〔出八仙锣鼓〕、〔开打锣鼓〕等几种，例如：

【出八仙锣鼓】

光冬冬冬 切冬 | 光冬冬冬 切 | 光冬冬冬 切冬 | 光 切 切 |

光 冬冬冬冬 | 切 0 ‖

【开打锣鼓】

慢起渐快

冬 仓 | 冬 仓 | 仓 - | 大大 冬冬 | 仓 0 ‖

锣鼓字谱说明：

冬　鼓单击。

光　大锣、鼓同击。

切　钹、鼓同击

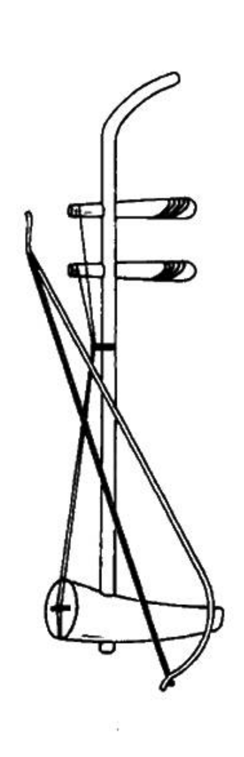
仓　鼓、大锣、钹同击。

大　击鼓边。

较独特的乐器为马骨胡，壮语称“年朵”。拉弦乐器。用马的大腿骨做琴筒，直径六厘米，蒙蛇皮或蛤蟆皮。琴杆长约六十厘米，张二弦，按五度（1 －5 ）或四度（5 －1 ）定弦。音色脆亮，但音量较小。（见图）

广南沙戏音乐：

广南沙戏分北路沙戏和东路沙戏，各使用不同的方言和腔调演唱，互不相通。



北路沙戏的唱腔源于广西北路壮剧中的正调，与当地民间音乐融合衍变而成，并发展为男、女分腔。男腔称〔暖阿尼〕，因以“暖阿尼”（意为“姑娘们啊”）起唱，故名；女腔称〔乖哥哎〕，因以“乖哥哎”（意为“乖巧的小哥”）起唱，故名。在实际演唱中，又常根据不同情况而以其它的短语起唱，如〔暖阿尼〕起唱就有“众将哎”、“棍来哎”、“苏本哎”（意为“寨主呵”）、“舍来么”（意为“我来了”）等变化；〔乖哥哎〕的起唱也有“来阿勒”（意为“姐妹们”）、“黄暖哎”（意为“汉子呵”）、“勒内喂”（意为“孩子呵”）等变化。〔暖阿尼〕和〔乖哥哎〕均属北路沙戏中的常用腔调，各有其不同的鲜明个性，例如：

暖阿尼

（《金纱帕》王凤玉［生］唱腔）

1＝#C

王学东演唱
梁宇明记谱

（♩＝84）

（暖　啊　尼）

独　个（呀）去

远　处，（讷　斯啊　哩呀　呗）

独（啊）自　（讷）　上（呐　个）

远（呐　呃）　方，（讷哩　呗）

（暖　啊　尼）　（比呀　讷）远　方

处　处（之）　有（讷）苦（嘎）　难。（啊　斯呀　哩呀　讷）

(i 6 | 56 i i 6 | 56 2 5 1) | 2·2 2 | 3/4 6 6 i 2 |

别 处 多(呀)事 乱

2 6 i i | 2/4 2 i 6 6 | i - | (i 6 | 56 i i 6) |

纷(嘎)纷,(啦 斯呀 哩呀 呗)

5 3 5 5 | 3/4 i 6 5 · 6 | i 2 i · | i·6 6 5 5 |

壮(呀)家(呀) 苦 难 (几 呀)当。 呃

2/4 5 i 6 | i i 6 | 5 - | (5 i 6 6 | 5 -) ‖

呃 哩 的 者)

乖哥唉

(《张四姐下凡》张四姐[旦]唱腔)

1 = #C

王爱修演唱
梁宇明记谱

(♩=72)

3/4 (i 6 6 i 5 1 | 2/4 56 i i 6 | 5 12 3 2 | 1 1 6 5 | 3 5 3 2 |

1 1 2 3 | 2 12 3 2 | 1 12 1 6 | 5 2 5 6 | 5 i i | i 3 5 5 |

3/4 3 12 5 5 5 1) | 2/4 5 5 3 | 5 3 5 | 5 i · | (i 2 i 2 | 5 i 6 6 | i i 2i 6) |

我(呀的)乖 哥,(来)

5 5 5 3 | 5 3 5 3 | 5 3 5 5 | 5 2̇ 6 | 5.6 5 |

我（呀）想 下 凡（呐） 天（呀）下（哈） 走， （吧 咿 哟

5 i̇ · | (i̇ i̇ 6 6 | 5.6i̇ i̇ 6 | 56 2̇ 5 1 | 5 6i̇ i̇ 6) |

来）

5 5 2̇ 3̇ | 5 · 3 | 5 2̇ i̇ | 2̇ · 3̇ i̇ 6 | 6 · 5 5 |

飘（欧）飘 （欧 候） 到（呐 娄） 人 间，（尤

5 2̇ 6 | i̇ i̇ 6 | 5 - | (5 i̇ 6 6 | 5 6 1 1 | 2 2 5 |

欧 暖 呀 的 周）

3/4 3 12 5 5 5 1) | 2/4 5 5 5 3 | 5 3 5 5 | 5 2̇ 6 |

人（呀）间 找（哈）情（哈） 郎，

5·6 5 | 5 i̇ · | (i̇ 6 | 56 i̇ i̇ 6 | 56 2̇ 5 1 | 56 i̇ i̇ 6 |

（哥 咿 呀 来）

3/4 5 12 3 2 1 1) | 2/4 5 5 2̇·3̇ | 5 · 3 | 5 2̇ i̇ | 2̇·3̇ i̇ 6 |

人（呀）间 （欧） 寻（呐） 丈

6 5 5 | 5 2̇ 6 | i̇ i̇ 6 | 5 - | (5 i̇2̇ 6 6 | 5 6 1 |

夫。（哇 欧 暖 呀 的 欧）

2 2 5 | 3 2 1 1) ‖

此外，尚有〔悲调〕、〔扫台调〕等专用腔调，只限于用以表现特定的内容或用于特定的场合。

北路沙戏的乐队由马骨胡、葫芦胡、二胡、小二胡（似高胡）、三弦、竹笛、唢呐、宽边锣、小锣、铓锣（一对）、钹、鼓、木鱼等乐器组成。通常以马骨胡或小二胡作为唱腔伴奏主弦。器乐曲有专用于开台、收台的〔踩台调〕、〔扫台调〕以及用作其它过场音乐的〔摆宴调〕、〔结拜调〕、〔仙家乐〕等，例如：

踩 台 调

（齐奏）

1 = D 2/4

王振雄等演奏
梁 宇 明记谱

（♩= 56）

5 5 5 65 | 3 32 3 61 | 6 5 3 35 | 2·3 2 1 | 3 61 6556 |

1·2 1 12 | 6 61 6 61 | 2 23 2 1 | 3 5 5 1 | 2321 2 3 |

(5 5 5 55)
5 - | 3 35 2361 | 3 21 6556 | 1·2 1 6 | 3523 5·6 |

6 61 3 23 | 1·2 1 6 | 5 556 | 3/4 i i2i 6 5 | (2 2 2 5) 2 · 5 |

3/4 i 2 6 5 6 5 6 i | [1. 5 6 5 i 2 :| [2. 5 - ||

打击乐有开台、收台的〔开台锣鼓〕、〔收台锣鼓〕以及用于人物上下场的〔出马门〕、〔收马门〕等，其余锣鼓点则根据舞台上的需要由艺人即兴演奏。例如：

出马门[1]

2/4

农兴廷演奏
梁宇明记谱

钹	0 X	0 X	0 X 0	0 X	0 X	0 X	X X
钹[2]	X X 0	X X 0 X	X X 0	X X 0	X X 0	X X 0	0 0
锣	0 0	0 X	0 0	0 X	0 0	0 X	0 X
念法	台台 洽	台台 强	台台 洽台	台台 洽	台台 洽	台台 强	洽 强

注：① 〔出马门〕即出场的锣鼓点。
② 此行钹的击法为用锣槌敲击壮钹的边沿，产生类似小锣的效果。

收马门[1]

王振汉念谱
梁宇明记谱

钹	0 0 X	0 0 X	0 0 X	0 0 0 0
锣	X - 0	X - 0	X X 0	X . X X X
念法	能 - 洽	能 - 洽	能 能 洽	能 . 能 能 能

X	0	X	0	X	0
0	X	0	X	0	0
洽	能	洽	能	洽	0

注：① 〔收马门〕即进场锣鼓点。

所使用的乐器，除马骨胡外，葫芦胡亦较独特。葫芦胡系中音拉弦乐器，亦称瓮胡，壮语称“年吾”。以葫芦作琴筒，以老笋叶或梧桐树薄板蒙面，按五度（5 —2 或6 —3 ）定弦，音色浑厚低沉。

东路沙戏的唱腔以〔哎咿呀〕、〔哎的啾〕、〔乖嗨咧〕三种腔调为主，并以〔悲调〕、〔二流板〕、〔走板〕、〔工字调〕等为辅助性腔调。〔哎咿呀〕等用壮语演唱，与富宁土戏中的同类腔调大同小异。〔悲调〕等用汉语演唱，各自用于特定情节，或用以表现特定情绪，如〔走板〕即专用于人物出门上路，例如：

走 板

（《大破蒙云关》元帅［武生］唱腔）

1 = D

黄国相演唱
粱宇明记谱

（♩= 108 ）

2/4 i 65 | 3/4 i 23 0 | 2/4 6i 5 | 3/4 i . 2 2 | 2/4 6 6 i3 |
一（呀） 步 出 了 （哪） 京（哪）

3 6i | 2 - | 2 - | 0 0 | 5 5 | i i 2 | 3 0 |
门 外， 出 了 京 门

5/8 6 5 3 | 2/4 2 2 6i | 2 - | 2 - | 3/4 0 0 0 | 2/4 5 5 |
反 而（哪 呃） 忧。 走 了

35 1 2 | 3 0 | 5/8 6 5 3 | 2/4 2 2 6 1 | 2 - | 2 - |

一 里（讷 呃） 又（呃） 一（耶） 里，

0 0 | 5 5 | 35 1 2 | 3 0 | 5/8 6 5 3 | 2/4 2 2 6 1 |

过 了 一 山（讷）呃 又（呃） 一 （呀）

2 - | 2 - 0 | 5 5 | 35 1 2 | 3 0 | 5/8 6 5 3 |

山。 跪 马 不 成（呃） 加

2/4 2 2 6 1 | 2 - | 2 - | 0 0 | 5 1 | 2 1 2 |

鞭（哪） 打， 红 日 滚 滚（讷

3 0 | 5/8 6 5 3 | 2/4 2 2 6 1 | 2 - | 3/4 2 - 0 |

呃） 落 西 方，

2/4 5 1 | 2 1 2 | 3 0 | 5/8 6 5 3 | 2/4 2 2 6 1 | 2 - |

山 贼 不 远（讷） 面 前（讷） 行。

2 - ‖

东路沙戏的乐队由牛骨胡（形制与马骨胡相似）、小二胡、大二胡（比普通二胡大）、大小唢呐、鼓、锣（宽边）、铓、钹等乐器组成，由五至七人演奏。器乐曲以唢呐曲牌为主，有〔开台吹牌〕、〔闹台吹牌〕、〔祝八仙吹牌〕、〔圆场吹牌〕等，例如：

开台吹牌

1＝C $\frac{2}{4}$

朱英才、农荣彪演奏
梁宇明记谱

（♩＝132）

唢呐 | 0 0 | 6 6 5 |: 5 - | 5 - | 5 - |
锣鼓 | 仓 仓 | 仓 才才 |: 仓.才 才才 | 仓 才才 | 仓.才 才才 |

稍慢

| 5 - | 765 765 | 2 3 5 | 5 - | 2 5 | 3 32 |
| 仓 才才 | 仓.才 才 才 | 仓 才才 | 仓.才 才才 | 仓 才才 | 仓.才 才才 |

还原速

| i i2 | 3 5 | 2 . 3 | 5 6 53 | 2 23 | 5 - |
| 仓 才才 | 仓.才 才才 | 仓 才才 | 仓.才 才才 | 仓 才才 | 仓.才 才才 |

1.2.3.

| 5 - | 5 5 6 | 7 6 5 6 | 7 6 5 6 | 5 - :|
| 仓 才才 | 仓.才 才 才 | 仓 才 才 | 仓.才 才 才 | 仓 才才 :|

4.

| 7 6 5 6 | 7 6 5 6 | 5 . 6 | 5 0 0 ‖
| 仓.才 才 才 | 仓 才 才 | 仓.才 才才 | 仓才才 仓 才. ‖

打击乐除〔开台锣鼓〕、〔收台锣鼓〕外，也有用于唱腔的〔过门锣鼓〕，用于表演的〔圆场锣鼓〕等。例如：

【开台锣鼓】

才 才 | 才才才 仓仓 | 才 仓仓 | 才才 才光 | 才才冬 光光 |

才光 才光 | 才才冬 光光 | 才 光光 | 才才冬 才光 |

才才 光光 | 仓 0 ‖

文山乐西土戏音乐：

乐西土戏的唱腔共有四种腔调，按壮语传统称谓，即〔追召士〕、〔咙啊西〕、〔荣考吭〕和〔荣考埋〕。

〔追召士〕，壮族称神仙、先人为“召士”，引伸为老师、师傅，“追”则为邀请、催促之意，故〔追召士〕即为催促师傅的歌，专用以催促开场。通常在踩台锣鼓停止后，即由戏班中点戏师傅或有声望的老艺人在台上来回走动，边走边唱，既催促演员快作演出准备，又含乞求土戏老祖下凡保佑演出之意。例如：

追召士

1 = A

蒋瑞应演唱
梁宇明记谱

（♩= 120）

サ 65 3 3 · 5 ⁞ i · 6 6i i 6i 2̇ - 2̇ i - - 0 0 0 ⁞

（嗯 讷） 等 不得了 老 师，

i 2̇i 2̇ 3̇ · 2̇ ⁞ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 3̇2̇ 3̇ 2̇ 3̇ i 6 - 3 0 ⁞

（呃） 快 点 来（嘞 嘿） 老 师，（呃）

65 3 3．5 ┆ 6 6 i 6 i 6i 2 － 6 i － － ‖

（嗯 讷） 快 点 来（嘞 嘿） 伙 伴。

〔龙阿西〕，“龙”为歌的意思，并因曲首先唱衬字“阿西呀阿西”，故名。这种腔调专用于剧中亲人团聚。征战胜利等大团圆结束，并多为同台演员齐唱和台上台下一同歌唱。又因这种情况下常要举杯庆贺，故又称为〔摆酒宴调〕。例如：

龙 阿 西

蒋瑞应演唱
梁字明记谱

（♩＝132）

サ i i 6 i i － ┆ 3 3．6 6 6 6 6 i ┆ 6 6．i

（阿 西 呀 阿 西） 今 天 天 睁 眼。（嘞 喷 喏

6 6．3 3 6 3．6 ‖

喷 喏 嗦 嗦）

〔荣考吭〕，壮族布傣人称歌唱为“荣”，称调子为“考”，而“吭”则为诉苦之意，故〔荣考吭〕即唱苦的调子。凡剧中生离死别、含冤受屈、遭受磨难等内容均用这种腔调演唱。例如：

荣 考 吭

（《蟒蛇记》张春芳唱腔）

1＝D

余华德演唱
梁字明记谱

（♩＝96）

（ 3 3．6．5 3 5 2．1 616 5 1． 6 1． 5 1 1 － 0 ┆ 6 1 1

2 12 3) ⋮ 3 - - 32 3 61 3 2 3 3 - 32 ⋮

(呃) 不走不行了，(楞)

3 6 1 6 - - 3 0 (676 3 - -) ⋮ 653 3

命运就如 此， (嗯

3 - - 35 ⋮ i - - i5 6 6i 6 i i 6i 2 - -

讷) 死 神已来临，(嘞

i - - (i -) ⋮ i - 2 i2 3 - 32 ⋮ 3 2 3

告 呃) 该死已

2 3 3232 3 6 i 6 - 3 30 ⋮ (3 - 0

成了(嘞) 命运(唉呃 吗)，

6 67 65 3 -) ⋮ 6.5 3 3 - 35 i - - i5 6 6

(嗯 讷) 我 没法

i i 6i2 2 i - - ‖

活了 (告)。

〔荣考埋〕，“埋”为欢喜之意，故凡表现欢乐的情绪都用这种腔调演唱。例如：

茱考埋

（《香山记》随从唱腔）

贺兴福演唱
梁宇明记谱

1＝D

（♩＝66）

（尼）跟（讷）官一起走，

（尼）走上崖子（啊）路。

（尼）跟（讷）官一齐行，

（尼）来（呃）到石头（呃）脚，

（尼）跟（讷）官同栽秧。

（白）唱完了，大老爷。

乐西土戏乐队常用的乐器有小二胡（似高胡）、二胡、月琴、小三弦、笛子、尖头箫、鼓、锣、大钹、小钹等。尚未形成固定的锣鼓经。常吹奏的乐曲也只有〔成龙途〕（意为“开始拉奏的调子”）一支，既可用作开场、闭幕和过场音乐，也可当做唱腔的过门使用。例如：

成 龙 途

（齐奏）

蒋瑞应、戴保玢、戴春福演奏
梁宇明记谱

2/4 2 12 3 36 | 3 6 5 65 | 3/4 3 35 2 2 16 | 2/4 3 35 2 3 |

5 5 65 | 6 35 3532 | 1 6116 | 2 23 2 1 | 6116 3 35 |

2 23 1216 | 5 5 ‖: i 3 | 3/4 3535 6 65 3 3 | 2/4 6 53 5 |

5·6 5 56 | 1 1 6 | 3553 2 16 | 12 3 6 6 | 5 i3 3 35 |

2 2 16 | 3 35 2 3 | 5 5 65 | 6 35 3532 | 1 1 6 |

2 3 2 16 | 6116 3 35 | 2 23 1216 | 5 5 :‖ i 3 |

3/4 3535 6 65 3 3 | 2/4 6 53 5 | 5·6 5 56 | 1 - ‖

乐器中以尖头箫较为独特，壮语称“比勒溜”，属竹管簧片乐器，管身长约三十到三十五厘

米，开六孔，直吹，上端开一倒三角型孔，中间夹一绿皮刺（当地一种带刺的灌木）皮或干燥的玉米叶作簧片。音域约十一度。近年土戏艺人为增加音量，丰富音色，在吹口下再开一孔，贴上笛膜。（见图）

白剧音乐　白剧音乐以吹吹腔音乐和大本曲音乐为主，并吸收、融合了不少白族民间歌曲和民间吹打乐曲。

在白剧唱腔中，吹吹腔和大本曲两种腔调各自具有极其鲜明的个性。在传统剧目中，除经过整理、改编者外，至今仍只用吹吹腔演唱。在新编或移植剧目中，或使用一种腔调；或以一种腔调为主，另一种为辅。

吹吹腔：目前，流传各地的吹吹腔腔调有各自不同的特色，称谓亦各异。流传于云龙县者称〔平腔〕、〔一字腔〕、〔高腔〕、〔二簧腔〕、〔哭腔〕、〔大哭腔〕、〔下山虎〕、〔垛垛板〕等；流传于鹤庆县者称〔生腔〕、〔旦腔〕、〔摇旦〕、〔英雄腔〕、〔哭英雄腔〕、〔抖马腔〕、〔丑腔〕、〔流水腔〕、〔垛儿板〕、〔风搅雪〕、〔七句半〕等；流传于洱源县者称〔高腔〕、〔一字腔〕、〔大哭腔〕、〔大哭皇〕、〔二簧小哭腔〕、〔山坡羊〕、〔过山调〕、〔六调〕等；流传于剑川县者称〔生腔〕、〔旦腔〕、〔净腔〕、〔丑腔〕、〔一字腔〕、〔海东腔〕等；流传于大理市者称〔高腔〕、〔急高腔〕、〔平板〕、〔二簧腔〕、〔二簧滚板〕、〔哭皇天〕、〔山坡羊〕、〔七句半〕等。其中，各地的〔高腔〕、〔平腔〕、〔一字腔〕以及按行当命名者均属基本腔调，即使用范围最广的常用腔调，其余则属辅助性腔调或专用腔调。

各地基本腔调尽管称谓不同，形态上也有各自的特征，但相互间都存在着明显的亲缘关系，大体上由两个不同的母体繁衍而成，从而可将这部份腔调归纳为〔高腔〕类和〔平腔〕、〔一字腔〕类。就总体上讲，前者以高亢、昂扬为其主要特点，后者则较平稳、舒缓。〔平腔〕和〔一字腔〕又系同一母体衍化，前者常讲、唱结合，近似吟诵，长于宣叙；后者旋律性较强，长于抒情。在云龙，两者之间存在着明显区别，其它地区则多为〔一字腔〕型。无论〔高腔〕类或〔平腔〕、〔一字腔〕类，均能适应多种行当，或各有所侧重。而不同地区的使用情况又各不相同，如〔高腔〕类，在云龙主要用于净行，称〔高腔〕或〔下山虎〕；在洱源主要用于净、生行，有时旦行也用，并常常又以行当命名，如用于净行者称〔净腔〕或〔净高腔〕，用于末行者又叫〔老末腔〕等；在鹤庆则基本上各行均用，并分别称之为〔生腔〕、〔旦腔〕、〔英雄腔〕（即净腔）、〔丑腔〕等。至于〔平腔〕、〔一字腔〕类，各地均用于生、旦、丑行，净脚不唱。在云龙，因〔平腔〕与〔一字腔〕区分较严，两者用于不同行当时，常分别称之为〔小生平腔〕、〔小生一字腔〕、〔小丑平腔〕、〔小丑一字腔〕等。例如：

选自《兵团燕山》秦忠唱段
（李秀成演唱）

【高腔】 速度稍自由

2/4 2̇ i i . | 3/8 2̇ i i | 2/4 2̇ 5 6 | i i (ii | i - |
家住（了） 山 东（是） 历 城 县，（哎）

i 6 i | 5 - | 3 2 5 2 | 1 - | 1 - | 5 . 1 | 5 - |

2̇ 4̇ 2̇ 4̇ | i i | 6 5 1 2 | 1 i 6 | 3/4 i 5 1 3 2 | 2/4 1 . 6 |

1 6 5 2 | 1 -) | 4/4 i i i i | 6 i 5 5 . | 2/4 (台 冬共冬共 |
秦 家 威 名 到 处 传，（哎）

龙共 | 壮) | 4/4 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 | 2/4 5 1 i . |
（白）祖 父 保 唐（是） 天 下 罕，（啊） （唱）霹雳（了）

3/8 i i 5 | 2/4 5 i 6.5 | 4 5 (i i | i - | i 6 i | 5 - |
双 锏（是） 定江 山。 （哎）

（下略）

选自《崔文瑞砍柴》崔文瑞唱段
（杨秉一演唱）

【一字腔】 （云龙）稍快

3/4 6 5 5 - | 4/4 2 2 5 3 5 - | 3 1 2 3 1 - (2 3 2 |
将 你（也） 好 比 一 朵（呵） 莲，

1 - - 5 6 | 5 - 3 2 1 | 3/4 5 6 5 4 5 6 | 4/4 5 i i - 2̇ i |

51 5i 5 - | i5 15 5 - | i5 i - 32 | 1 - i5 65 |

i3 23 i · 5 | 6i 5 · 22 2 | 51 32 1 -) | 2/4 25 35 |

可惜 生在

5/4 53 5 - 1 · 0 | 2/4 25 52 | 4/4 25 5 35 0 |

月宫(呵) 里， 有心要想 摘一 朵，

3/4 21 25 5 | 3123 1 - | （下略）

无梯 难得 取。

流传各地的辅助性腔调，彼此之间大都没有亲缘关系，如同样叫〔山坡羊〕，大理的和洱源的截然不同；又如同样叫〔七句半〕，大理的也完全不同于鹤庆的。其中凡属专用以表现哀伤、哭述之情者大都以“哭”字命名，如〔哭腔〕、〔大哭腔〕、〔大哭皇〕、〔哭皇天〕、〔哭英雄腔〕等。以“二簧”命名者亦属此类，与皮簧中的二簧无任何渊源关系。在过去，凡属辅助性腔调大都各自在不同的局部地区流传，并仅在个别传统剧目中的特定情景中使用。例如：

选自《杜朝选》李忠厚唱段
李元贞演唱

【大哭腔】

サ 6 3 - · 2 i 0 33 36 6 - i 2 - - -

年 迈 苍苍 多苦 命，(哎)

（过门略） 6 3 - · 20 22 · 6i 5 6 - - |

全 凭 一女 慰 我 心，

2/4 (巴 夺夺 | 巴 夺夺 | 巴夺 巴夺 | 壮 -) |

$\frac{4}{4}$ 66. 2 2i 56 3 | $\frac{2}{4}$ (壮 0) | $\frac{4}{4}$ 66. 3 2 – |

不料 官府 心太 狠, 逼我

6 6i·5 6i 5 | 6 – (过门略)

骨肉 两 离 分。(哎)

无论何种腔调,其唱词多为七言四句体或"三七一五"体(即第一、二、三句均为七言,第四句为五言),十言四句较少。因唱词以四句为一段落,故唱腔也以四句为一结构单元;凡超过四句的唱段,通常均系四句的变化重复。在每一结构单元中,各句之间的逻辑关系多为起、承、转、合型。此外,也有上下句结构和其它较为复杂的结构形式。至于唱腔与唢呐、打击乐过门的结合,则多为以下两种形态:第一句(唢呐)+第二句(打击乐)+第三句(打击乐)+第四句(唢呐);第一句(唢呐)+第二句+第三句+第四句(唢呐)。

各种腔调的节奏大都比较自由,较难找到循环有序的强弱规律的节拍,故记谱时只能根据各种腔调的实际情况分别采用近似的节拍规范。但唢呐过门则多按规整节拍吹奏,与唱腔形成节奏上的鲜明对比。

1949年后,对吹吹腔腔调的改革主要在于:压缩唢呐过门,加强唱腔的旋律性,并适当应用拖腔手法;突破传统结构程式,并适当借鉴联曲和板腔手法;注意区分并强化不同人物的性格特征。

大本曲:大本曲直接源自白族民间曲艺大本曲音乐,其传统唱腔有"三腔、九板、十八调(或十三腔)"之说。所谓"三腔",一说指大本曲的三个流派,即南腔、北腔和海东腔;一说指大本曲唱腔按音区划分的高、中、低三种不同的唱法以及由此引起的旋律变化。而"九板"即〔平板〕、〔高腔〕、〔脆板〕、〔大哭板〕、〔大哭边板〕、〔小哭板〕、〔小哭赶板〕、〔提水板〕、〔阴阳板〕等九种基本腔调。还有〔正板〕、〔简板〕、〔黑净板〕、〔路路板〕、〔捋捋板〕等称谓,则属同曲异名。至于"十八调"(南腔)或"十三腔"(北腔)均为〔螃蟹歌〕、〔麻雀调〕、〔花谱调〕、〔家谱调〕、〔琵琶调〕、〔放羊调〕、〔钓鱼调〕、〔对经调〕、〔问魂调〕等十八种或十三种小调的统称。其中,九种基本腔调各具有不同的表现性能,如〔平板〕长于叙述或表现欢快情绪;〔高腔〕长于表现激昂、愤怒之情;〔大哭板〕旋律苦痛、悲惨;〔小哭板〕音调哀愁、幽怨;〔边板〕、〔赶板〕则具有宣叙、述说特性等等。而各种小调则均有相对固定的唱词,只能分别于剧中特定情节用作插曲。例如:

选自《施善泽入社》杨周、施善泽唱段

（黑明星演唱）

【平板】（♩＝72）

（杨周唱）（啊） 未出（哟）

言来 喜心 内，（咿呀么 咿嗨 哟）

今天 我俩 开个 会，

亮干 等闲 斗干 双， 阿根 斗干 述。①

（哎） （啊）

一 家 一 户 亮 生 产， （咿 呀么 咿 哈 哟） （下 略）

注：① “亮干等闲斗干双，阿根斗干述。”意为：我们把眼前的话说一说，现在把话讲。

选自《柳荫记》祝英台唱段

【小哭板】

(前奏略) 0 6 | 4/4 3 3 2 - - | 3/4 2 2 3 3 1 3 1 |

(哎) 英台(哎) 好比(个)寒冬蜂,(啊

2/4 5 6 65 3 | 6·5 5·6 | 5·(55 | 3/4 6 61 2135 6) 3 |

咿嗨咿嗨 哟嗬哎咿 哟) (哎)

2/4 1 2· | 6 3 1 6 1 | 6 - | (6 66 1 6) | 6 6 1 6 1 |

冷风 吹来(支)飞不 通, 犹如(支)孤雁

1 3 3 1 6 | 6 5 2 | (1 6) 0 3 | 6 6 2 1 1 |

宿寒林,(嘿个 吆嗬嘿) (哎) 花开(个)遇雪

6 5 | 3·1 2 0 | 3/4 2 1 6 - ‖

风。(哎 哎嘿哟 哟嗬嘿)

大本曲唱腔的词格为“三七一五”四句体,故各种腔调亦以每四句按一定逻辑关系形成唱段的结构基础,但不同腔调仍有不同的结构形式;而大量衬词、衬腔的穿插,又使结构产生各种具体变化。至于一些腔调往往在唱段的首句和尾句以长衬腔进和行扩充,则属一种较稳定的起腔、收尾程式。

大本曲唱腔中的各基本腔调大都既可独立成段,亦可两种以上相互联缀成段。联缀的方法大体有三种:以过门作为前后两种腔调之间的桥梁,如〔边板〕转〔提水板〕、〔脆板〕转〔平板〕等即用此法;以前一种腔调末句的句尾衬腔作过渡,如〔平板〕转〔高腔〕、〔高腔〕转〔脆板〕等即用此法;以专用的过渡腔(通常由两句或三句构成)作联结,如〔大哭板〕转〔边板〕、〔小哭板〕转〔赶板〕等即属此法。

在白剧中,许多新编剧目都主要用大本曲腔调演唱,并对传统腔调的运用和改革采取

了以下几种做法：

根据剧情、人物的需要，选择使用传统腔调，尽可能发挥其潜在的表现功能。如《施上泽入社》、《上关花》、《红色三弦》等剧目即主要采取这种做法。

在传统腔调的基础上进行改编，或运用拖腔及其它旋律润饰，以加强唱腔的抒情性，或借鉴板式变化的手法，以增强某些唱段的戏剧性，或进一步完善不同腔调的联缀，以加强唱段的结构功能。如《苍山红梅》等剧目即在这些方面作了较多的尝试。运用拖腔的，例如：

2/4

选自《苍山红梅》腊梅唱段
（张绍奎编曲）

（前略） 3 i 5 | 5 3 (5 | 3.5 32) |
连 日 来

6 5·6 | 5 3 2 | i - | 0 2 i | 3 05 |
多 少 事 多 少 疑

6.5 35 | (2.2 22) | 2 - | 2 - | 3.5 35 |
团。

2 53 | 2 · i | 6.i 65 | 3.5 65 | 6 - |

6 - ‖

以传统腔调作素材进行创作，并借鉴主题贯穿及重唱、合唱等多种手法。如《望夫云》等剧目即采用此法创作。

无论吹吹腔或大本曲，目前在白剧专业演出团体中均统一使用“汉语白音”演唱。而在民间，除大本曲自来以“汉夹白”演唱外，吹吹腔使用的语言则根据不同的演唱形式或不同

题材的剧目而有所不同，通常，田间、广场演唱和民间生活小戏多用白语或“汉夹白”，舞台演出形式和历史题材剧目则多用汉语方言或“汉语白音”。

白语属汉藏语系藏缅语族彝语支，声、韵、调均有自己的独特规律，如元音分松紧；通常无鼻韵尾；按不同方言音，最少有六个声调，最多有八个声调。所谓“汉语白音”即按白语的语音规律读汉语，并从而在声调上形成一定的对应关系（见“汉语白音”声调表）。如用不同的白语方言语音读汉语，亦将产生不同的调值变化。所谓“汉夹白”，主要指在同一剧目或同一唱段中，白语和汉语混用。至于白语中的汉语借词，则不属于“汉夹白”。

汉语白音声调调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声	入声
调型	中平	高降	中降	高平	中升
调值	33	42	31	55	35
元音松紧	松	紧	松	松	松
例字	欺	琪	起	气	漆

用白语和汉语白音演唱白剧唱腔，除因元音的松紧不同及鼻尾韵的消失所形成音色上的个性外，其声调的独特规律则对唱腔旋律的高低走向有着甚为直接的影响，例如：

【平板】（大本曲）

1 5 1 3 | 5 3 5 | 3 3 2 1 6 | 1 （下略）

只要我们 信心大，（咿呀嘿 咿嗨 哟）

（声调）31 55 31 42 55 33 55

【云龙高腔】（吹吹腔）

2 6 5 · 5 2 5 | 1 2 2 | 6 · 5 5 5 5 （下略）

曹孟德 在马上 长吁短 叹，

（声调）42 55 42 55 31 55 42 33 31 55

在传统唱腔中，吹吹腔的唱词韵律基本上承袭了汉族古典戏曲的传统，通常首句起韵，偶句押韵，并按平仄协律；而大本曲唱词则和白族民歌一样，按“翠茵茵”、“花上花”、“捞里捞”和“油鲁油”四大韵部押韵。这“翠”、“花”、“捞”、“油”四字既代表四大韵辙，又分属四种不同的声调，故凡属偶句，既要求按四大韵部押韵，又须与四个不同的声调协律，即押韵的尾字既有统一的韵脚，又有相同的音高。有人以此和平仄律相对照，称之为“高低律”。例如：

【平板】（第二句）

“翠茵茵” 6 6 7 6 | 1 1 1 -
富贵贫贱不一样，
55

“花上花” 5 5 6 6 3 | 1 3 5 6 | 6 0 |
一层（自）山水一重（尼）山，
33

“捞里捞” 1 1 5 5 1 | 6 2 1 5 0 |
财主把我（自）当粪草，
31

“油里油” 3 3 5 6 6 | 5 6 3 - |
周身上下要丝绸，
42

近年来，凡新编的剧目，无论用吹吹腔或大本曲演唱，均以“三七一五”为主要词格，并大都按“十三辙”押韵，依平仄协律。

在历史上，吹吹腔剧目无论男女角色均由男演员扮演，并按不同行当分别以不同嗓音演唱，即生脚用本嗓，旦脚用假嗓，净脚用粗嗓，丑脚用小嗓，各行当之间有一定区别，通常生、旦有较强的旋律性，净、丑腔重讲唱结合，不同的人物性格特征则主要靠演唱者即兴创造。

在白剧传统剧目中，吹吹腔腔调以唢呐和打击乐伴奏，并采取唱腔清唱，唢呐和打击乐与唱腔交替进行的伴奏形式。唢呐过门大都较长，并有较强的旋律性，不仅能对唱腔所要表达的情绪进一步作淋漓尽致的抒发，并常对演员形体表演的节奏、层次作有效的制

约、烘托。传统大本曲唱腔则只有一人以三弦伴奏，其手法大体有三种：一是与唱腔基本一致或稍加变化的跟腔手法；二是在唱腔旋律基础上加花变奏的衬垫手法；三是以不同于唱腔的伴奏曲调对唱腔的情绪、气氛进行烘托的手法。目前，在专业剧团中，大都采用民族管弦乐队或中西混合乐队伴奏，并常为各个唱段编写专用伴奏谱。

在传统剧目中使用的曲牌均由唢呐与打击乐演奏，特别喧嚣、热闹。这些曲牌可分为白剧专围和白剧与白族民俗活动共用两大类。属白剧专用者，各有其不同的功能和使用范用，并多按实际用途命名，如〔出台〕、〔登场〕、〔跳场〕、〔出兵〕、〔摆马〕、〔过场〕、〔军歌〕、〔阵前曲〕、〔大水战〕、〔小水战〕等。属白剧、民俗共用者，在民俗活中动或为民间舞曲，如〔耍龙调〕、〔耍虎调〕、〔耍鹤调〕等；或为喜庆曲牌，如〔大开门〕、〔小开门〕、〔拜寿〕等；或为丧葬祭奠曲牌，如〔哑子哭娘〕、〔小哭皇〕、〔三下铍〕、〔仙家乐〕等；或为庙会、迎本主曲牌，如〔大摆队伍〕、〔将军令〕等。在白剧中，或按民俗活中动的表现功能运用，或根据所表现内容作适当改编。在这些曲牌中，往往同一曲牌，在不同地区，或经同一地区的不同演奏者演奏，其旋律常不尽相同，甚致相差很大。

唢呐曲牌的音乐结构灵活多变，其长短和结构方式可根据舞台需要加以调整、改变。一般来说，白剧专用曲牌结构较短小，白剧、民俗共用者结构较长大。这些曲牌，除一部分由纯五声音阶构成外，大多数则在五声音阶的基础上引入清角、变宫、变徵等音。其中，以羽调式、徵调式、商调式的曲牌居多，属宫调式者较少。此外，在同一曲牌中运用调式、调性转换亦属白剧唢呐曲牌的重要特点。

由于白剧唢呐演奏者对八度超吹技法的灵活运用，从而形成白剧唢呐曲牌音调宽阔，旋律常作大幅度跳进等特点。例如：

（毛玉宝演奏）

【阵前曲】 （开打曲） （♩＝138）

（打 打打 | 壮出 壮出 | 壮出 壮出）| 2 · i | 6 - | 6 - |

2 · i | 6 2i | 35 2i | 6 53 | 2 · 6 | 6 · 3 |

2 - | 2 53 | 6 - | 6 - | 6 53 | 2 2 | 2 - |

2 6 5 3 | 2 6 | 6 5 3 | 2 3 | 6 7 3 | 2 · 1 |

3 5 2 1 | 6 - | 6 - | 6 - | （下 略）

又由于有的演奏者将唢呐的筒音分别定为“1”、“5”、“2”、“6”，从而使同一曲牌能在不同的音域内形成“正宫”、“反宫”、“背宫”、“侧字”等不同的吹奏谱。例如〔过场曲〕的几种变化：

【正宫】（筒音为“2”）

2/4 5 6 1 | 3 23 5·6 | 1·6 5 1 | 6 5 3 2 | 3 3 5 |

3/4 6532 1 2·1 | 2/4 5 3 6 1 | 5·1 6 5 | （下 略）

【反宫】（筒音为“6”）

2/4 5 · 3 | 2 3 5·1 | 6 5 3 5 | 2 1 3 | 3 2 2 1 | 3/4 6 1 - |

2/4 1 6 | 5 6 5 | 3·5 5 2 | 1·6 5 3 | 2 3 1 2 |

6 - | （下略）

【背宫】（筒音为“1”）

2/4 5 · 3 | 21 5 | 35 61 | 15 3 | 5·3 21 | 2/4 32 1 - | （下略）

【侧字】（筒音为“5”）

2/4 5 · 3 | 2 3 5 | 1 5 2 1 | 6 5 3 | 5·3 2 1 |

$\frac{3}{4}$ 32 1 - | (下略)

在新编剧目中，很少直接选用传统唢呐曲牌，多按剧情新编。

白剧的打击乐拥有功能齐全的锣鼓经，以大锣、大钹为主演奏称“大打”，以小锣、小镲为主演奏称“小打”。凡属“大打”锣鼓经，又按不同功能大体分为五类：一、零散锣鼓类，主要用以强化角色的各种亮相，渲染人物的不同表情；二、〔豹子头〕类，主要用以配合武戏开打，将相入座，备马探路以及上场、下场、圆场；三、〔炮火〕类，主要用以配合发兵、交阵、打斗或制造紧张、激烈的气氛；四、唱腔、曲牌入头类；五、念白入头与“隔板”锣鼓类。此外，“小打”锣鼓亦有广泛用途，尤以刻画诙谐、活泼的人物性格，描写神秘、紧张的气氛更为适宜。其中，属吹吹腔传统锣鼓经，如〔双飘带〕、〔单飘带〕、〔炮火〕、〔大僚〕、〔小僚〕等，特点较为鲜明。例如：

【双飘带】

$\frac{2}{4}$ 台 冬 | 壮 冬 | 壮 0 | 台 冬 | 壮 0 | 八 台台 |

壮 壮 | 台曲 台台 | 壮 台.曲 | 当 曲 | 当 曲 |

壮 乙壮 | 乙 壮 | 曲 壮 | 台 0 | 曲 0 | 当曲 当共 |

壮 0 | 台台 曲台 | 台 0 | 壮壮 曲台 | 壮 0 |

台 壮 | 台 壮 | 当曲 当共 | 壮 0 ‖

锣鼓字谱说明：

八　　板鼓双槌重击。

冬、共　　花盆鼓或堂鼓重击。

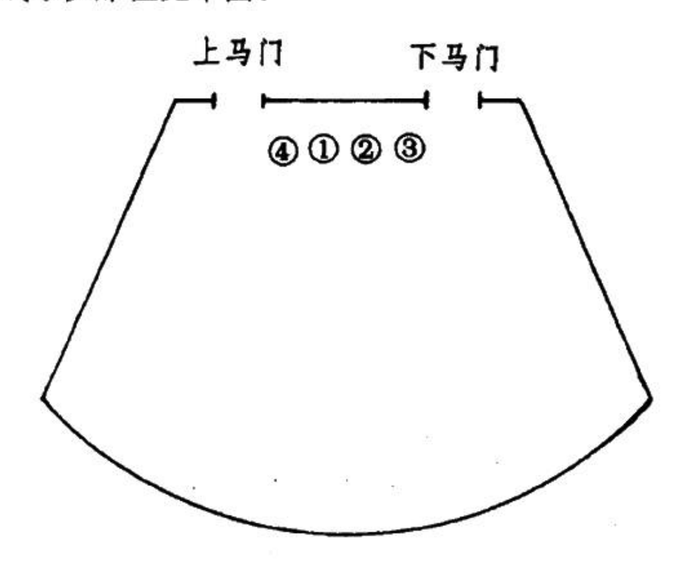
壮　　大锣、小锣、马锣、钹、堂鼓同时重击。

当　　大锣、小锣同时重击锣心。

曲	大钹重击。
台	小锣重击。
乙	休止。

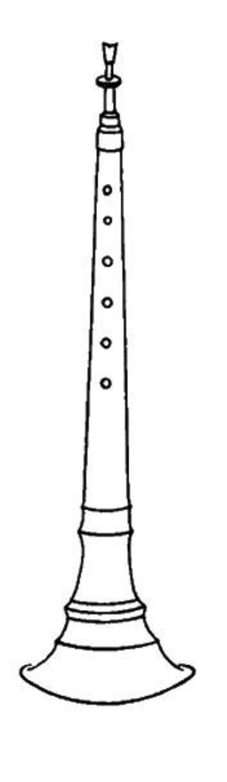
白剧传统乐队(即吹吹腔乐队)由一至二支唢呐和堂鼓、大锣、大钹、小锣(或冬字锣)、梆子(或交板)等打击乐器组成,与白族民间的吹打乐体制相似,由三至四人演奏。其实际编制则常因各地条件不同而有所增减。

传统吹吹腔戏乐队席位见下图:



说明:①大鼓兼梆子,②小锣或冬字锣,③唢呐(若用大小两支则由二人并排演奏),④锣兼钹。

演出时,乐队置于舞台表演区正后方,由堂鼓指挥,以梆子或交板(两片相互碰击的竹板)击节。目前,民间业余剧团仍保持传统面貌,州白剧团则使用以民乐为主的中西混合乐队,常用乐器为弹拨乐器:三弦一、月琴一、琵琶二、扬琴一、中阮一;弓弦乐器:高胡一、二胡二、大提琴一、低音提琴一;吹管乐器:唢呐二、竹笛一、双簧管一、单簧管一、大管一;打击乐器:以板鼓、堂鼓、把手、梆子、大锣、大钹、小锣、马锣、冬当锣等为主,以大鼓、八角铃鼓、大沉锣、风锣、喜锣、铓锣、云锣、碰铃、马铃、薄片镲、吊镲等为辅。管弦乐器由每人担任一件,打击乐器则共由五人兼奏。乐队置于舞台左侧或乐池中。



在白剧乐队中,分别作为吹吹腔、大本曲主要伴奏乐器的白族传统的唢呐与三弦,无论形制构造或演奏技法,都有自己的特点。

唢呐:与白族民间吹鼓手使用者同。其形制与汉族唢呐相似,

唯正面开七孔，背面无托孔。全长四十二点七厘米，喇叭口直径十四点五厘米。分高、中、低音三种，常用的为中音唢呐（见上页下图）。音域较宽，常超过三个八度。以循环换气法演奏，并常用滑音、颤指以及借孔超吹等技法。

三弦：音箱呈椭圆形，以蛇皮蒙面。音量大，音域宽，音色圆润浑厚。演奏时，右手以食指绑竹片或套牛角尖拨弹，左手主要以食指、中指按弦。还有一种以无名指背按弦的“垫指”手法。

彝剧音乐　彝剧音乐源于云南省楚雄彝族自治州彝族民间歌曲、歌舞曲和器乐曲。

彝剧唱腔以本民族民歌为主体。一剧目的创作或选用民歌进行配曲、改编；或以民歌为素材进行创作；或在改编、创作中借鉴板式变化等汉族戏曲音乐创作手法，对本民族民歌加以发展。其中，以〔梅葛调〕、〔阿噻调〕等叙事古歌最为常用，〔放羊调〕、〔玛嫫若调〕、〔过山调〕等次之。

选用民歌配曲的唱腔例如：

过　山　调

（《半夜羊叫》力立颇唱腔）

$\frac{2}{4}$

杨　森演唱
陈力全配曲

1̇ 6 1̇ 6	1̇ · 6	3 5 3 2	1 6̣	3 2 3 6
阿 其 拾 木	聂，	又 尔 又 树	安。	恶 米 嘟 鲁
尼 拿 力 别	你，	爱 米 米	尼。	恶 聂 卡 别

5 6	3 5 3 2	1 6̣ ‖
安，	恶 处 遮 都	娃。
娃，	尼 拿 达 目	扎。

唱词大意：大羊呀肥又壮，估计足有五十斤。
纵使你是飞毛腿，今晚难逃我手心。
快拿绳子快拿木盒，捆起羊子它不会蹬。

玛 嫫 若 调

（《曼嫫与玛若》曼嫫唱腔）

2/4

周桂蓉演唱
周志刘配曲

中速

3 · 2 3 · 2 | 3 · 2 6 | 3 · 2 6 :||

耶 拾 啥 没 高 扎 骨 欢 嗯 大，
没 若 若 高 勾 勒 欢 嗯 大，
应 若 你 高 独 特 母 客 哇 尾。
每 拉 热 没 哇 那 叔 没 客 哇，
你 的 你 母 别 实 母 别 嗯 拔。

唱词大意：大公鸡碰着铁核桃，啄破嘴壳也啄不开。
小鸡躲在丛林里，老鹰也会追下来。
亲爱的玛若哥哥，我心里的疙瘩解不开。

选用民歌改编的唱腔例如：

撵羊靠的是猎狗

（《查德恩塔》娜梅嫫的唱腔）

1 = E 2/4

金学兰演唱
赵永义编曲

（♩= 80）

(i6 · i6 · | i 6 | 6i · 65 · | 3 - | 21 · 23 · |

5 3 | 53 · 521 | 6 -) | 53 · 56 · | i 6 |

撵羊 靠的 是（啊）

是(啊) 是猎 狗， 茶饼 好吃 靠（啊） 靠的 是香

油， 家要 昌盛 靠（啊） 靠(啊) 靠当 家，

当家 当不 好 （啊） 日(啊) 日日 愁。

转慢板

拉波赫他 朝外走 朝外走， 乡亲 面前

我害羞 我害羞， 人家 六畜 多兴旺 多兴旺，

我比 人家 矮一头(啊) 矮一头(啊)， 家事 不顺

利（啊） 心(啊) 心思 乱， 一团 闷火 烧（啊）

烧(啊) 烧心 头。 一团 闷火 烧（啊） 烧(啊)烧心 头。

该唱腔以〔梅葛调〕的节奏特点为主，结合〔过山调〕、〔玛嫫若调〕的音调特点改编。

彝剧为保持本民族的歌舞特色，在剧情中多穿插歌舞情节，即以〔跳笙调〕、〔跌脚调〕、〔左脚调〕、〔梅花舞曲〕等彝族民间舞曲为剧中歌舞性唱腔。

楚雄州各地的彝剧对民歌的选用各有侧重，故形成不同的唱腔音乐风格。大姚、姚安、南华、楚雄等地的唱腔字多腔少，旋律平直俭朴，长于叙事；禄劝、武定的唱腔旋律性较强，宜于表现抒情、叙事兼备的内容；双柏以〔阿色调〕为主，腔多字少，速度缓慢，较为抒情；牟定、禄丰的唱腔多具歌舞音乐特点。

二十世纪五十年代的彝剧唱腔使用彝语演唱，七十年代后统一为“汉语彝腔”（即用彝语声调说的汉话）。从声调看，具有起伏较大的特点。唱词是在楚雄彝族民歌和诗歌的词格基础上发展起来的，有五字、六字、七字、八字、十一字等单一句式和不同句式相结合的复合句式，没有严格的韵律和平仄对应关系。衬词多用本民族的习惯性语气词，有的被认为是古歌谣中劳动的呼唤声，如“阿苏者”、“阿乖佬”、“阿哩罗”、“松罗依子罗”、“哩吾阿”等。衬词在唱腔中占有重要位置，有的唱腔为表现某种特定情绪，可用成段衬词演唱。例如：

选自《查德恩塔》阿丽唱段
（赵永义编曲）

サ 1 - - 3 6·1 6 - 6 5 3 | 3/4 5 3 2 3 5 |
（啊哎 哎 罗 哩 罗 哎 罗 哩 罗 哩 罗

2 1 5 3 5 | 2 5 2 3 5 | 2 3 2 3 5 |
罗 哩 罗 哩 罗 罗 哩 罗 哩 罗 罗 哩 罗 哩 罗

4/4 1 - - 6 | 3 · 2 3 · 2 0 | 6 - - - | （下略）
来 啊 啊 哩 啊 哩 罗！）

彝剧唱腔属曲牌体，唱段以单曲结构形式为主，亦有部分采用联曲和简单板式变化的唱段。用民歌配曲的唱腔结构以一句体和二句体为常见，经改编和创新的唱腔，可通过重复、扩充等旋律发展手法形成四句、多句，以至多段结构。

彝剧唱腔多为五声音阶。羽调式居多，次为徵调式和宫调式。

唱腔节奏受语言等因素的影响，较有特点的有：连续前短后长的节奏（X X· X X· | X X· X X· ‖ X X X X X X | X X X X X· ‖）；连续切分节奏（X X X X X X |，X X X X ‖，X X X | X X X | X X X | X - ‖）；连续前长后短节

奏（X·X X·X | X·X X |）；连续平均型节奏（XXX XXX XXX X）。一个曲调可以一种节奏型为主，也可几种不同节奏型交替出现。

彝剧演员发声以大嗓为主，在演唱〔左脚调〕一类歌舞性唱腔时，衬腔部分一般用高八度小嗓演唱，演唱〔阿噻调〕一类速度慢、旋律起伏大的唱腔时，也采用大小嗓结合的方法。在发展过程中，著名彝剧艺人杨森创造了较为独特的民族润腔方法"绒音"和"闷音"。"绒音"即演唱者以腹部气息不停地颤动形成近似连贯的"大波音"效果，一般在散节拍的延长音上使用。"闷音"即演唱的力度从强至弱进行大幅度变化，最后将音收入口腔，以鼻音代替，"闷"住收腔，造成突然收束的效果：

f 6 i 6 i mf 6 5 3 2 mp 1 p 6 0 ‖

啊哩 啊哩 啊 依（啊吾）

彝剧伴奏音乐包括有器乐曲和打击乐。

器乐曲：吸收本民族民间流传的〔左脚调〕、〔唢呐调〕、〔芦笙调〕、〔四弦调〕等舞曲和乐曲运用于剧中。舞曲在剧中占有一定数量，均为配合人物的表演。例如：

团场音乐

1=G 2/4

雷 朴、李经文编曲
武定县文工队演奏

稍快

7 67 5 5 | 7 67 5 | 2·3 2 2 | 2321 2 | 7 67 5 5 |

7 67 5 | 2·3 2 2 | 3523 5 5 | 3523 5 | 3523 7 67 |

5 61 5 | 3523 5 5i | 3523 5 5 | 3523 7 6 | 5 5 |

5 - ‖

火塘边

1=G $\frac{2}{4}$

赵永义编曲
大姚文工队演奏

【左脚调】 中速

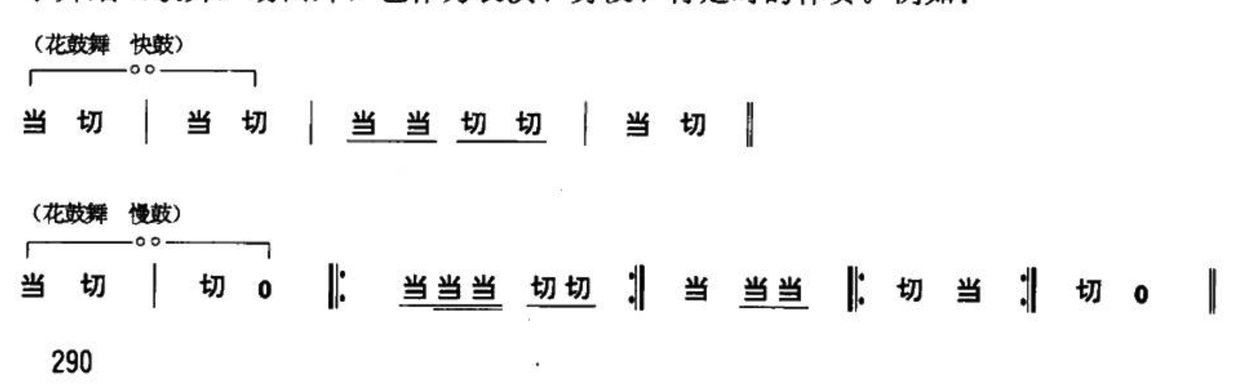
器乐：i 22 23 | 2 i 2 | i6 i6 | 5. 2 :‖ 6 6i 5i | 65 2 | 556 45 | 6 2 | 66i 5i | 65 2 | 556 45 | 2 - ‖

打击乐：叮①嚓②嚓 叮嚓 | 叮嚓 叮 | 嚓嚓嚓 叮嚓 | 叮 叮 :‖ 叮嚓嚓 叮嚓 | 叮嚓 叮 | 叮嚓嚓 叮嚓 | 叮 叮 | 叮嚓嚓 叮嚓 | 叮嚓 叮 | 叮嚓嚓 叮嚓 | 叮 0 ‖

注：① 叮为毕么用的铜铃击奏。
② 嚓为小苏镲的击奏。

此音乐用于烧茶、抽烟等表演动作的伴奏。

打击乐：初期彝剧主要使用本民族的羊皮鼓、薄片镲、铜铃等乐器，此后，专业和业余演出团体才在本民族打击乐的基础上，逐步吸收其它剧种或民间音乐的板鼓、大鼓、大锣、钹、小锣等打击乐器。锣鼓点主要来自花鼓舞、大锣笙等本民族舞蹈，除用于舞蹈（歌舞）场面外，也作为表演、身段、行走时的伴奏。例如：



（大锣笙鼓点）

𝄆 当 嗤 𝄇 当当 嗤 | 当当当 嗤 ‖

又如羊皮鼓和锣的击奏谱：

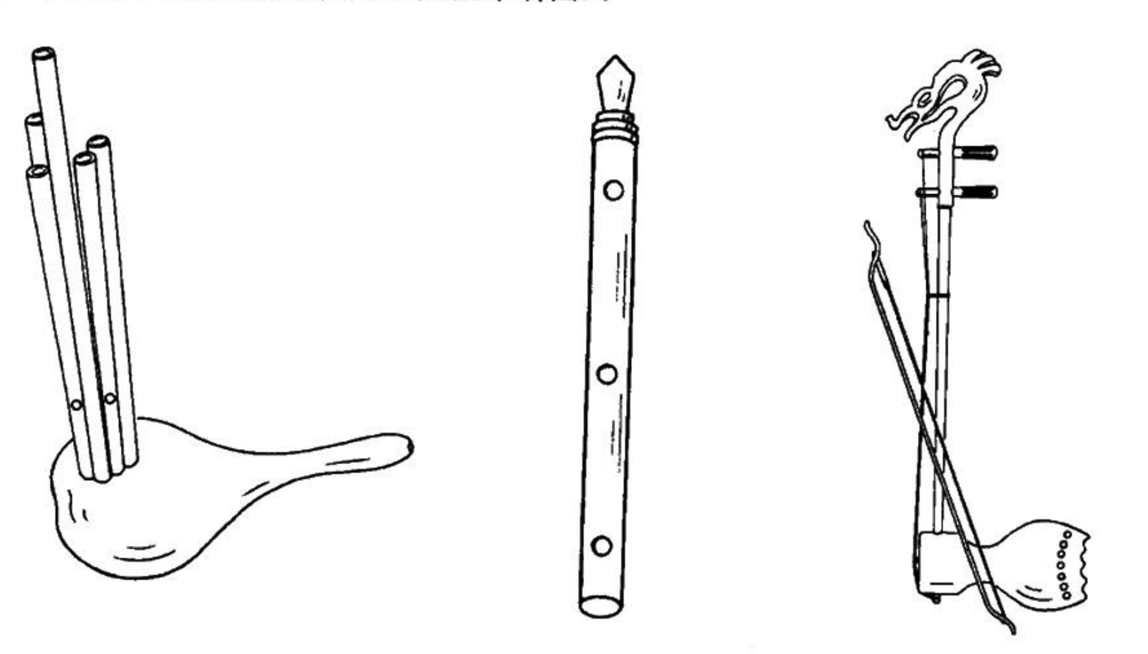
（一）

𝄆 崩崩崩 崩崩崩 | 崩崩崩 崩崩崩 𝄇 当 - ‖

（二）

𝄆 崩崩崩 当 | 崩崩崩 当 | 崩崩崩 崩崩崩 | 崩崩崩 当 𝄇

二十世纪六十年代以前，彝剧演出处于业余状态，乐器不固定，由本民族的葫芦笙、竹笛、木叶组成乐队，以演奏过门和即兴跟腔。演出之前还以大号吹奏助兴。此后的专业和业余乐队，在原基础上增加了二胡、三弦（羊皮面）、月琴、大提琴等。专业乐队又增加了唢呐、中阮、琵琶、扬琴、低音提琴等，乐队编制发展到二十余人。特殊乐器有：葫芦笙（见下左图），由葫芦挖空制成笙斗，长为十点五厘米，笙管及吹管为竹制，笙管与笙斗的总长为三十六点二厘米，笙管数五、六、八管不等，可吹奏单音及和音；竹笛（也称闷笛），开六孔、无膜；小闷笛（见下中图），管身竹制，直径零点六厘米，长约八厘米，削成长方形，开三至六孔（其中后有一孔），上端置虫茧作成哨子吹奏，有单管和双管之分，有闷、放、扇、合等吹奏技巧。其它还有木叶、四弦、羊皮三弦以及自制的拉弦乐器葫芦弦。葫芦弦琴筒直径八厘米，长二十厘米，琴身全长六十六厘米（见下右图）。



佤族清戏音乐　佤族清戏音乐由外地传入，系弋阳腔后裔，并一直保持着帮腔、滚唱、打击乐伴奏等形态特征。

佤族清戏唱腔属曲牌体。据清戏艺人回忆，共有曲牌“九腔十三板”。而目前尚能演唱并能辨明名称的仅有〔大汉腔〕、〔四平腔〕、〔驻云飞〕、〔清江引〕、〔哭相思〕、〔浪淘沙〕、〔步步娇〕等曲牌。其余如“九腔”中的〔高腔〕、〔放腔〕、〔哭腔〕、〔花音腔〕、〔百珍腔〕、〔苍胡腔〕、〔土子腔〕与“十三板”中的〔山坡羊〕、〔下山虎〕、〔一支花〕、〔滴滴金〕、〔小桃红〕、〔菜花黄〕、〔柳叶青〕、〔倒垂帘〕等均已佚失。有的唱段虽能被艺人演唱，但已不能辨认其名称。

佤族清戏的唱腔在同一折戏中多由几支曲牌组合使用。而唱段构成则既可为单一曲牌，也可采用多曲联缀形式。前者例如：

哭相思

（《安安送米》安安唱腔）

1 = ♭A

廖美玲演唱
杨作志记谱

我的娘！孩儿学堂攻书，先生跟前背不得书，又被先生打，来到家中爹爹跟前背不得书，又被爹爹打，来到奶奶跟前跟前提动娘亲话，

自由

6 5 1 65 6 | 3 2126 | 0 32 6 03 | 662 666 |

又被奶奶打。（哎）我的娘你狠得心下得毒，

3/4 3266 6666 1161 | 4/4 3 2 616 6 | 2/4 2 · 1 |

你将孩儿一棍一棍打死罢了，我的娘。（哎）

6165 3523 | 2 - ‖

后者例如：

哭相思·四平腔

（《文龙辞妻》萧氏唱腔）

1 = ♭E

沈家兴演唱
杨作志记谱

【哭相思】

サ 32 216 15 6 1·2 3 - 2 - ⋮ 53 3·1 3 32 2 -

奴在香房绣针凿，忽听夫君（哎）

【四平腔】

216 16 5· 2 2 3 26 2 - | 3/4 22 5·3 21 | 2/4 22 62 |

唤连声，奴进家门三天还未

2 216 5 06 | 11 11 | 3/4 1 16 5 6 6 | 2/4 2·3 5 |

满（嘞），唉！我怎好与他相（哎）言（哎）论，

6165 6 | 5 - | 3/4 22 53 21 | 2/4 31 221 | 65 50 |

尚若不会他人面唉，

1 65 5 | 5 61 65 3 | 5 61 65 3 | 5 53 2 1 | 2 - |
只道是 夫君 言辞是 奴 不 尊，

サ 2223 3 - 216 5 - 2212 165 0 3 | 2/4 2 2 5 |
奴这里 无奈何 (帮)我 轻（哎）移

23 2 21 | 6 161 | 56 561 | 6 6 5 | 6 2 | 3 · 21 |
莲 步（那） 出 绣 房 轻移那 莲（哎） 步 出 绣

2 - ‖
房。

佤族清戏唱腔中的帮腔多出现在唱段尾部，以帮唱最末一句唱词最为常见。从目前得到的资料看，无论何种曲牌构成的唱段，如以帮腔结尾，多用这种唱法，旋律大同小异，也有个别曲牌采用与此不同的帮腔形式，例如：

步步娇

（《钟离点化》湘子唱腔）

1 = ♭E 2/4

王茂章演唱
李光信、杨作志记谱

6 55 | 5 0 | 6 53 | 2 2 · | 2 2 2 | 6 55 |
(唱)心 切切， (帮) 意（哎） 诚（哎） 诚，(哎) (唱)夜 深深，

5 0 | 6 53 | 2 2 · | 232 2 | 2·3 55 | 335 2·3 |
(帮) 去（哎） 学（哎） 仙，(哎) (唱) 一 心心 要见 尊

5 5· | 6i 5 6 | 2 2 2 | 2·i | 6i 5 6 | 6 5 5 | 5 0 ‖

（帮）师（哎） 面 （哪） 尊师（哎） 面。（哎）

佤族清戏以当地汉语方言演唱。词格除长短句式外，多为七言整齐句式。各曲牌腔调均为五声音阶，唱段多结束在商音或徵音上，以羽音、宫音为终止音者较少。

清戏音乐由外地传入后，除因长期处于封闭状态，基本上保持着原来的风貌外，也受当地滇剧、花灯音乐和其它民间音乐的影响，形成一定的地方特色。如《和尚化斋》一剧中的桂英唱段即溶入了云南腾冲南部山歌的音调：

腾冲山歌 サ 2 2 2 2 5 - 2 3 3 · 21 6 - - ‖

满 山 茶 树 绿 茵 茵 （嘿）

清戏唱腔 サ 2 2 2 2 5 - 22 223 22 22 221 6 - - ‖

湘 子 夫（呃） 要来 要来你 明明 白白 来，

清戏无管弦，以锣鼓为伴奏。唱腔一般在伴奏表演的锣鼓结束后即开腔起唱，并采用提板击节，无专门的唱腔锣鼓。武场锣鼓称为“打头”，常用的有〔长锤〕、〔独锤〕、〔三锤〕、〔四击头〕等，均与滇剧锣鼓较为近似。例如：

【长锤】

八 打打 | 壮且 当且 | 当且 当且 | 当且 当且 | 壮 0 ‖

【三锤】

八打 采乃 | 壮 壮 | 壮 0 ‖

常用于小生或娃娃生进出场的锣鼓称为〔小送〕，使用小鼓、小锣和铰子等乐器演奏，亦与腾冲花灯中的〔小送〕相似。例如：

【小送】

八 打 | 打八 打八 |: 采 台 | 采台 次 | 次台 采 |

采 台台 次 台 | 次 台 采 台 :‖ 采 0 ‖

清戏的打击乐队由川大锣、大钹、小锣、堂鼓、板鼓（小鼓）、提板、铰子等组成。由于清戏艺人大多同时兼演滇剧、花灯，故清戏乐队亦与滇剧打击乐建制相似。乐队一般有专职演奏员三人，堂鼓、板鼓、提板由一人操作，大锣、大钹由一人操作，小锣一人；铰子由演员或其他人员兼任。

关索戏音乐 关索戏音乐自明清时传入落脚在澄江县阳宗区的小屯村后，一直处于封闭状态，始终保持了古老戏曲唱腔的质朴风格。

关索戏唱腔有两支基本曲调。其一因用七字句演唱，故称〔七字板〕，也因剧中人演唱时常持大刀交战，又称〔大刀腔〕。〔七字板〕节奏较自由，上下句结构，徵调式。上句起腔节奏较慢字位较宽，下句起腔节奏较快字位较紧。音域有六度（5——3̇）。曲调较为固定，不同唱词的唱段旋律小有差异，艺人有时也根据情况作不同的发挥。例如：

七 字 板

（《战长沙》黄忠唱腔）

1 = E

李本源演唱
洪加智记谱

中慢

サ 5 1̇ - 2̇6 1̇1̇ 1̇0 2̇3̇ 2̇ - 1̇6 1̇ 2̇ 2̇0 ⁝
坐 在 马上 抬(也)头 望,(哎)

2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇6 1̇ 65 5 ⁝ （【穿板】 略） ⁝
关 羽 打 扮 非 寻（哪） 常。

5 1̇ - 2̇6 1̇6 0 2̇3̇ 2̇. 1̇6 2̇ 2̇ 2̇0 ⁝
丹 凤 眼来 卧 蚕 眉,(也)

2 2 7 2 0 2 6 1 · 6 5 5 (【短板】略)

五绺胡须 飘 胸 膛。

5 1 - 2 1 5 1 1 0 2 3 2 - 1 6 2 2 2 0

跨 下 赤兔 胭(呀)脂 马,(也)

2 2 2 2 0 1 6 1 · 6 5 5 (【窜板】略)

青龙偃月 赛雪(呀) 霜。

5 1 - 2 1 6 1 0 2 3 2 · 1 6 2 2 2 0

阵 前 才把 大(也)话 讲,(咪)

2 2 7 2 0 6 2 1 · 6 5 5 (【短板】略)

关羽听咱 说端 详。

5 1 - 2 6 1 6 6 0 2 3 2 - 1 6 2 2 2 0

十 二 三岁 打(呀)虎 将,(哎)

2 3 2 2 2 6 1 · 6 5 5 (【窜板】略) 5 1 - 2 1

十五六岁 摆战(啊) 场。 你 要

6 1 1 0 2 3 2 - 1 6 2 2 2 0 1 1 2 2 0 2 6

长沙 休 要 想,(呃) 除非你死 我也

1 · 6 5 5 (【窜板】略) 5 1 - 2 1 1 1 1 0

(呀) 亡。 黄 忠 贪功

往（呃）前　行，（哎）　一定要把　关公（呃）　擒。

（【短板】略）　打马　加鞭　赶（呢）紧

步，（哎）　马失前蹄　身倒　倾。

另一支曲调〔十字板〕因经常演唱十字句唱词而得名。〔十字板〕节奏较规整，上下句结构，徵调式，上句旋律运行于较高音区，下句在中低音区，音域为八度（3——3̇）。例如：

十字板

（《花关索》黄三岳唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

龚向庚演唱
陈复声记谱

中速

说起来　我　马家（呃个）　有　名（啊）

（呃个）　良（呃）　将，　骂（呀）一（呀）

声　花关　索（哦）　听　我（我）

5 6 54 | 5 0 | 3̇ 3̇ i 2̇ | 3/4 3̇ 3̇ 2̇ . 3̇ | 2/4 i 2̇ 3̇ |
说（呃） 明。 今（呃）日（呃） 里（呃） （个） 在 阵

3̇ 2̇ i | i 5 6 6 | 0 6 i | 3̇ 3̇ | 2̇ . 3̇ | i 6 5 |
前（哪个） 各 显（呃） （呃个） 身（呃 个 哎）

i 0 | 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | i - | 2̇ 2̇ i | 3/4 6 i 5 . 6 |
段， 一（呃）枪（呃） 来 一 枪 去（呀 个）

2/4 i . 6 | i i | 6 6 5 4 | 5 0 ‖
麻 乱（个） 纷（哪 个） 纷。

下句句末有时也唱作 66 53 | 5 0 ‖。

〔十字板〕下句前半部分加以变化，则形成它的变体，即下句前六字的字位较宽，每小节一字，致使下句句幅由原来的八小节扩充为十一小节，旋律也因此变化而与上句形成对比。例如：

十 字 板

（《点将》刘备唱腔）

1＝C 2/4

龚自文演唱
陈复声记谱

中速

（上句）

i 2̇ 3̇ 3̇ | 3̇ 3̇ 2̇ | 2̇ 3̇ | i 2̇ 3̇ | 3̇ 2̇ i | i 5 6 |
打（哪）金（哪） 鞭（啊 呀） 排 銮 驾（呀 哈） 君 王（哪）

（下句）

0 6 i | 3̇ 3̇ | 2̇ . 3̇ | i 6 5 | i 0 | #i 2̇ . 2̇ |
驾（呀） 起， 乘 （啊）

6 1 2 | 1 2 1 6 | 1 2 | 1 2 1 6 | 1 6 6 5 |

龙（啊） 车(呀 是) 骑（呀） 风(呀) 辇

5 · 6 | 1 · 6 | 1 1 | 5 6 5 4 | 5 0 | 1 2 3 3 |

(呀) 出 了（呀） 朝（啊） 门。 撞（哪）金(啊)

3 3 2 | 2 3 | 1 2 3 3 | 3 2 1 | 1 5 6 | 0 6 1 |

钟（啊） 擂（哪）玉（呀） 鼓（呃） 推 动(哪)

3 3 | 2 · 3 | 1 6 5 | 1 0 | 2 2 | 1 1 2 |

人（哪） 马， 行（呀） 兵（呀）

2 2 1 6 | 1 2 | 1 2 1 6 | 6 · 5 | 5 · 6 | 1 · 6 |

时（呀） 时 不（啊） 驻（呀） 停 （呀） 耀

1 1 | 6 6 5 4 | 5 0 | 1 2 3 | 3 3 2 | 2 - |

武（呃） 扬(哪) 威。 前（呢）哨 官(哪 啊)

3 3 | 2 3 2 1 | 1 5 6 | 0 6 1 | 3 3 | 2 · 3 |

领 兵 将 （哪 哈） 安 营(呃) （哎 个） 下（呀）

1 6 5 | 1 0 | 2 2 | 1 1 2 | 2 2 1 6 |

寨， 后（啊） 哨（啊） 官（哪）

6 1 2 | 2 2 1 6 | 6 · 5 | 5 0 | 1 · 6 | 1 1 |

摧 （呀） 伕(啊) 役 （呀） 纳 粮（呀）

5 6 54 | 5 0 ‖
运(哪)　草。

〔七字板〕和〔十字板〕用于经常上演的《战长沙》、《长坂坡》、《收周仓》、《三战吕布》、《三娘公主战》等剧目，其中以〔七字板〕最为常用。

滇剧在云南兴起后，其〔襄阳二流〕等腔调也被引用于《古城会》、《过巴州》、《三请孔明》等关索戏剧目中，并基本上保持了滇剧唱腔的音调及其演唱风格，只是由于改用打击乐伴奏，故无唱腔过门，板眼、节奏亦随之变得稍自由。例如：

选自《三请孔明》刘备唱段
李本灿演唱

【二流】
(【窜板】略) 3 5 5 1 6 | 0 5 5 1 6 | 5 3 2 2 7 |
玄(呀)德 站 立　在　门　外，　等

7 6 7 5 5 6 | 0 3 5 2 1 | 0 6 6 1 | 稍自由 i · i 5 3 6 3 |
到　红(哪)日　照　栏(哪)杆，关 张 急 得心如

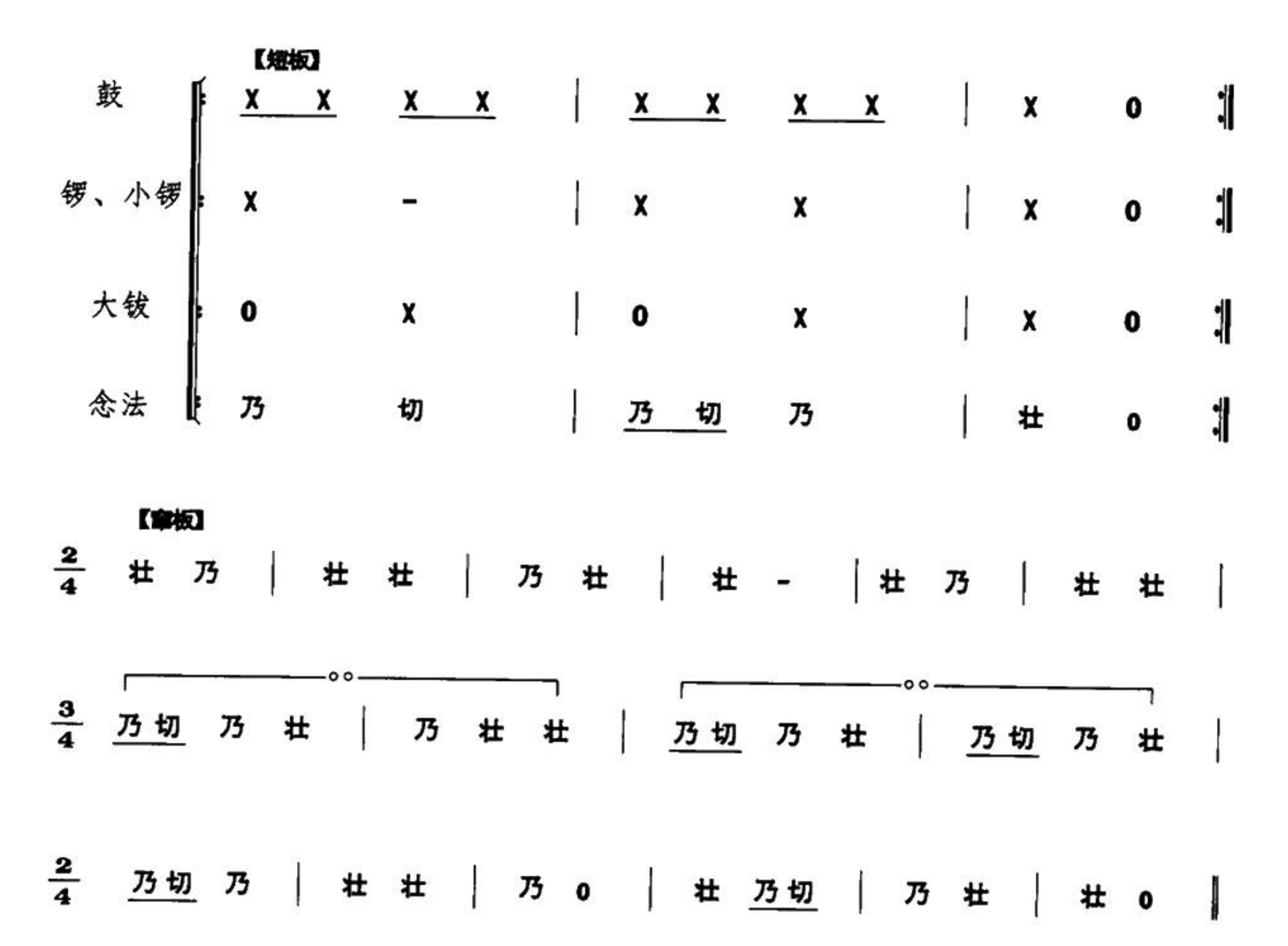
6 · i 5 · 6 3 5 · | (【短板】略) 0 · 6 | 3 3 3 5 · 3 |
火，　我　全 然 不 恼

2 2 0 2 | 1 - | (【窜板】略) ‖
半　毫　分。

关索戏以唱为主，说白较少。唱腔为单曲体结构形式，大部分剧目只用一个曲调贯穿，不同脚色也只演唱这一支曲调。个别剧目（如《点将》）也将〔七字板〕和〔十字板〕用于不同脚色和不同唱段。

关索戏用澄江方言演唱（属昆明方言）并使用大嗓演唱，个别艺人学习滇剧，偶尔在旦脚和小生的唱腔中用小嗓演唱。由于曲调旋律较为固定，有的唱词字音与曲调不能协调统一，而出现“倒字”。

关索戏以锣鼓为伴奏，锣鼓点主要有〔窜板〕、〔短板〕和〔长板〕。〔窜板〕和〔短板〕的用途较广，首先用于间隔唱腔，穿插于唱腔段落或句逗之间，且相互交替使用；其次用于伴奏剧中人物退场和武打等表演。此外，〔短板〕也常用作划分人物念白的句逗。〔短板〕固定；〔窜板〕可任意伸缩，随剧情在中部自由反复。〔长板〕主要用于人物走场，如《点将》、众军的走场和队形变换。例如：



锣鼓字谱说明：

壮　大锣、小锣、大鼓、大钹(闷击)同击。

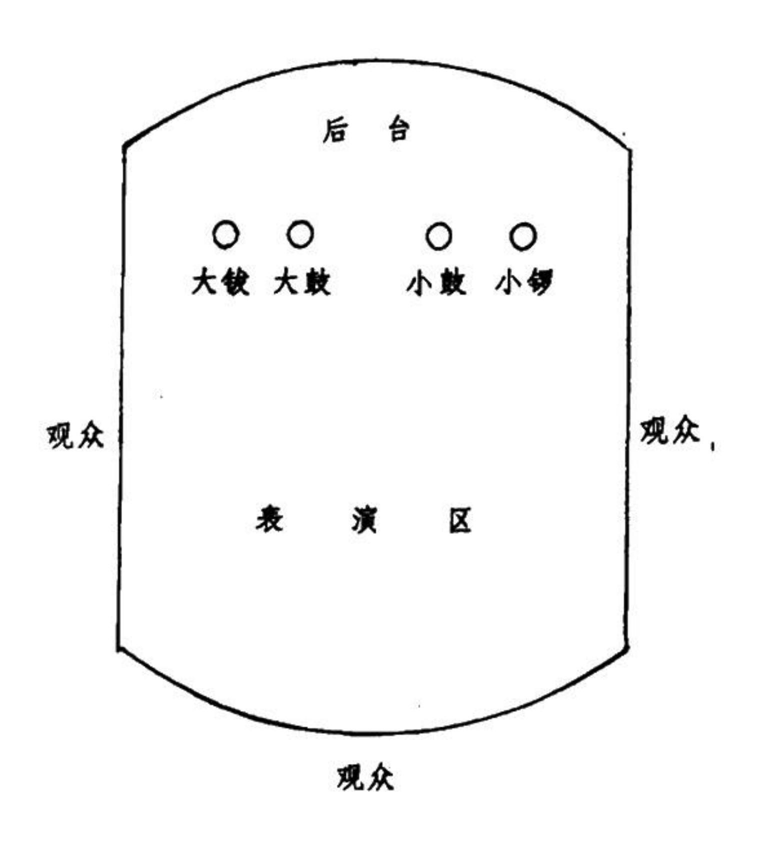
乃　大锣、小锣、大鼓同击。

切　大钹(闷击)、大鼓同击。

打击乐的乐器主要有大钹、大锣、大鼓、小锣。大钹为领奏乐器，演奏大钹者视需要而变换大钹节奏来决定锣鼓点的长短、转折和收束。

关索戏在演出前后，伴随各种祭祀仪式，在队列行进和仪式中也使用打击乐伴奏，常用锣鼓点有〔走板〕。

关索戏乐队席位置如图：



端公戏音乐　端公戏在云南昭通地区的彝良、大关、镇雄、巧家、昭通、盐津等地流传，其音乐各不相同，即便同一县的不同班社，所演唱的曲调也不一样。它的音乐与其它宗教音乐，戏曲音乐中的高腔、皮黄腔和川剧的灯戏、弹戏音乐，以及外地和本地的民间小调、山歌等均有程度不同的联系。

端公戏唱腔与宗教祭祀有密切联系，按其功能可分为法事曲调和戏剧曲调二类，戏剧曲调又可分为正戏和耍戏二种。

法事曲调：法事为端公戏中的宗教祭祀活动，其故事情节与宗教仪式有直接关系，是宗教仪式与戏剧相结合的一种形式。此类曲调贯穿整个端公戏始终，分属于开坛、领牲、发牒、礼请、放伥、拆坛放兵、关茅、送神等二十余坛法事中。艺人多称此类曲调为“神腔”（或“神歌”）。有的唱段由法事中的神灵演唱，有的以掌坛法师身份演唱。唱词多为与法事有关的内容。例如：

镇雄县开坛曲调

1＝B $\frac{2}{4}$

（♩＝60）

邹永祥等演唱
朱大润　记谱

7·2 2 2 | 2 76 2 7 | 6 5 7 1 2 | 2 1 6 1 6 6 |

吾 师 开 坛　皆 圆 满，　法 棍 里 面　一 时（呀）

（冬冬

5 0 | 壮喽壮喽 壮壮喽 | 乙壮喽喽 壮喽 | 壮喽壮喽 壮) | 7· 2 6 6 1 |

辰。 一 根 神 棍

壮喽壮喽 壮喽

2 76 2·7 | 6 5 71 2 | 2161 6 6 | 5 0 | 壮喽壮喽 壮壮喽 |

紫 悠 悠， 法 棍 里 面 道 在 （呀） 州。

(冬 冬 壮喽壮喽 壮喽

乙壮喽喽 壮喽 | 壮喽壮喽 壮) | 0 7 7 2 76 | 2 76 2·7 |

神棍 生 在 马 尿 湾，

6 5 7 1 2 | 2 1 6 1 6 6 | 5 0 | 壮喽壮喽 壮喽 |

生 在 悬 崖 倒 在 （呀） 州。

(冬 冬 壮喽壮喽 壮喽

壮喽壮喽 壮喽 | 壮喽壮喽 壮) | 7 4 1 4 | 1 6 4 2·7 |

行 三 步(啊) 进 三 步，

6 5 7 1 2 | 2 1 6 1 6 6 | 5 0 | 壮喽壮喽 壮壮喽 |

进 前 破 了 神 棍 （呀） 来。

(冬 冬 壮喽壮喽 壮喽

乙壮喽喽 壮喽 | 壮喽壮喽 壮) ‖

昭通县送神曲调

1 = G

陈华昌等演唱
朱大润 记谱

(♩ = 72)

3/4 3 23 1 2 | 3 3 2 21 6 | 2/4 56 1 6 | 6·1 2 2 2 |

打 傩 不 等 三 更（哎） 后， （哎） 还 愿 哪 有(么)

3/4 i 6 5 6 35 | 2/4 6 6 5 | 3 i 3 i 2 | 3/4 3 i 2· i6 |

到天(哎) 明。(呀 哎), 记得 哪日(么) 天明(哎)

2/4 i 6 | 6·i 2 2 2 | 3/4 i2i6 5 6 35 | 2/4 6 6 5 |

了,(哎) 黄桷 树上(么) 遇时 (哎) 神。(来 哎)

(壮丑 壮丑 | 3/4 丑壮丑 壮丑 壮) ‖

正戏曲调：正戏类剧目是端公戏演出中的核心剧目，以宗教题材为主，并主要塑造神鬼形象。演唱端公戏仪式有关的故事内容。部分曲调与川剧高腔、弹戏和皮黄腔有一定联系。如镇雄拨机乡端公戏正戏中的《扎五营》、《青风岭》等剧的唱腔都有帮腔形式。

镇雄县正戏曲调

（《扎五营》蚩尤唱腔）

1 = #C

邹永祥等演唱
朱大润 记谱

サ 2 3· 232i6i 56 56 i6 3 56i 656 635 3

本(哎)大 王 坐 山岗 威风凛 凛,

6· 3 56 3 #4 (壮喽 壮喽 壮喽 壮喽 壮喽 壮喽

(帮)(哎)

壮壮 喽壮 壮 壮·喽 壮) 2 3 2 i 6 6i 5

(唱)本 (啊) 大 王

坐 山岗 威 风凛凛，通 任四海遍 九州

谁不 闻名。左一思又一想掐指算定，

有 妻妾缺（也）少 个 压 寨 夫（也） 人。倘若是（哎）

抢得 来美 貌 女 子， 不枉自 做 本 帅

阳 世 一 春。

再如镇雄拨机乡演出的《扎五营》中蚩尤唱段有较明显的西皮腔痕迹，但已无过门间奏，演唱时节奏较自由。

镇雄县正戏曲调

（《扎五营》蚩尤唱腔）

邹永祥等演唱
朱大润 记谱

1＝D

（唱）本 （哎） 大 王 在 山 岗 寨， 众 家 弟兄

保　龙台，雕翎帽儿头上戴，粉眉钗裙

拜　金阶，吾妻织的九龙带，颠转倒，

任开怀，身后山岗多爽快，只恐来日时运

衰。

有的曲调结构短小（多为二句、四句体），节奏鲜明，节拍规整，具有民间小调特征，例如：

扯箱歌

（彝良县《桃山救母》唱腔）

1 = ♭A $\frac{2}{4}$

童洪海演唱
朱大润记谱

（♩=100）

风箱（哎）原来一（哎）简柴，张郎

鲁班造下（喽）来。（呀哎劈扑）两边（来）

6 5 | 2/4 1 1 2 6 1 | 2 - | 2 2 1 | 6 5 |

造 起 堵（啊）风 眼， 中 间（哎） 造 个

1 6 2 | 6 1 | 5 5 | 2 2 1 | 6 5 5 |

帽（啊）儿 头。（啊 劈 扑） 公 鸡（啊） 毛 来（是）

1 1 2 6 1 | 2 - | 1 6 2 1 | 6 6 5 | 1 6 2 |

母（也）鸡 毛， 把 我（啊） 扯（呀）得 害 枯

6 1 | 5 5 ‖

痨。（啊 劈 扑）

耍戏曲调：耍戏又称“春戏”、“花戏”、“笑坛（谈）戏”等，剧目以民间俗事传说为主要题材，也有与其它民间小戏剧种相似的剧目，大都与宗教祭祀内容无重要联系。端公戏演出时，此类剧目可多可少，间插在法事与正戏之间。曲调以民间小调为主，有的剧目使用的曲调不固定，艺人在演出时临时配曲演唱，有较大灵活性。例如：

大关县耍戏曲调

（《砍路》徒弟唱腔）

1＝G

帅开华演唱
朱大润记谱

（♩＝74）

2/4 2 2 6 6 | 6 1 6 6 2 1 | 6 1 5 6 | 3.5 3 5 3 5 |

风 箱 原 来 是 筒 柴，(哟) (哎) 呱 咕 呱 咕

3/4 5 5 5 3 2 5 4 2 | 2/4 6 6 3 5 6 | 7 3 5.3 |

扯(呀)扯 出 来,(也) (哎 呀 嘀 嗨 依 哟 嗨)

3/4 6 6 3 5 6 5·3 2 | 2/4 （长长 乃长 | 乃乃 乃 丑乃 |
扯 呀 扯 出 来 （哎）。

乃长 乃长 | 3/4 丑乃 长乃 长） | 2/4 2̇·6 2̇ 6 | 6 1̇ 2̇·1̇ |
昆 仑 山 上 麻 柳 桩，

6 1̇ 5 6 | 3·6 5 3 | 3/4 3 3 3 6 6 5 3 2 | 2/4 6 6 3 5 6 |
（哎） 一 刀 砍 来 做 呀 做 风 箱，（哎） （依 呀 嘀 嗨

7 3 5·3 | 3/4 5 5 3 6 5·3 2 ‖
依 哟 嗨） 做 呀 做 风 箱。（哎）

盐津县耍戏曲调

（《亮路》仙兄、仙妹唱腔）

1＝B 2/4

吴胜元演唱
朱大润记谱

（♩＝60）

1̇ 1̇ 6 1̇ 1̇ 6 | 1̇ 1̇ 6 1̇ 6 5 5 | 1̇·6 4 5 5 | 3/4 6 6 5 3 6 0 |
（兄）一 连 催 你 二（啊） 三 道，你 不 出 洞 府 为 哪 遭

2/4 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ 1̇ 6 | 1̇ 1̇ 6 1̇ 6 5 | 1̇·6 3 6 | 5 6 5 3 6 |
（妹）一 连 催 我 二（哪） 三 道， 催 得 奴 家 好 心（哎） 焦，

6 6 1̇ 1̇ 1̇ 6 | 1̇ 6 5 6 5 | 5·3 3 5 3 | 3 5 3 2 6 |
人 又 抽 条 脚 又 小， 走 路 不 平 门 坎 高，

i 2 i 2 i | 6 i i | i i 6 i | i · 6 5 6 i 5 |

双 手 推 开 门 二 道，(众合) 你 对 裙(哪) 钗 说 根

3 - | 次丑乃 丑乃丑 | 3/4 乃乃次乃 丑乃 壮) ‖

苗。

(才乙乃乃 壮次乃

镇雄县耍戏曲调

（《画梁》唱腔）

1=G 2/4

邹永祥等演唱
朱大润 记谱

(♩=60)

领 | 3 6 3 5 | 6 76 6 5 | 3 0 | 0 0 | 0 (壮壮 |

八仙聚会 软 如 绵，

和 | 0 0 | 0 0 | 6 5 6 3 6 | 5·2 3 23 | 5·3 2 1 |

香 樟(尼)提 篮 去(呀) 采 (呀)

壮 壮 | 壮 壮喽 | 壮壮 喽喽壮喽 | 3/4 壮喽 壮喽 壮) |

6 0 | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 0 |

花。

2/4 5·3 3 3 | 6 76 6 5 | 3 0 | 0 0 | 0 0 |

太 阳 照 就 婆 娑 界，

2/4 0 0 | 0 0 | 3 35 6 76 | 5 2 3 23 | 5 3 2 1 |

琉 璃 金 府 去(呀)(哎) 采

0	0
1̇	6
（哎）	瓜。

端公戏音乐属曲牌体结构，每一坛（场、折）戏多为二曲以上的多曲结构，部分为单曲结构。每个唱段由单一曲调组成，极少联缀使用。武坛法事及正戏剧目大多专曲专用，不同剧目的曲调很少交叉重复运用。曲调以二句式和四句式结构最为常见。正戏中的部分曲调由多句构成，如彝良的《大战红山》、镇雄的《扎五营》等剧的唱段。有的曲调由头、中、尾三部分组成，头、尾分别为一至二句，中部以类似垛句的形式出现，是唱段的主体部分，如盐津的《亮路》（耍戏）仙童唱段。一句式的曲调也较常见，多在一个基本的旋律骨架上进行不同的变化重复，如镇雄《扎五营》郭三郎唱段：

镇雄县正戏曲调

（《扎五营》郭三郎唱腔）

1 = #F　　　　邹兴虎演唱

サ 1̇.1̇ 1̇ 5 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ 6 5 5 5 ┆ 5.5 5 5.1̇ 1̇ 5.6 5 5 5 ┆

东方兵 南方兵 威风凛 凛，（哎） 西方兵 北方兵 杀气 腾腾，（哟）

5 . 5 1̇ 5 . 6 1̇ 5 5 6 5 5 ┆ 5 . 6 1̇ 5 5 6 5

或是打 或是抢 各人谨 慎， 或是弓 或是箭

3 5 5 1̇ 6 5 ┆ 5 1̇ 1̇ 6 5 5 5 5 3 3 5 ┆

各要随 身。（那 噢） 众三军 上前来（哟）听吾传 令，

5 i 6 5 3 5 5 5 5 6 5 5 ⁝ i 5 3 . 2 i ‖
忙 披 挂 上 战 马 即 便 登 程（哟） 登 程。（帮）（哟）

唱腔以五声音阶为主，少数曲调含有微升的“5”音，特别在句末落“5”音时，其音高多有微升。例如：

1 = A $\frac{2}{4}$ 选自镇雄《领牲》（武坛法事）唱段

中慢

i 6i 2 2 | 6 2 i | i i2 6 6i | $\frac{3}{4}$ 2 i2 6i 2 i |
又来 中间 一钻 子， 打得 钱钱 相连 永 相 连，

2 6 i 2 | i 6 56 | i . 6 6 | ↑5 0 | （打击乐略）
听凭 火化 神（也） 喜 （呀） 欢。

唱腔以徵调式最为多见，其它宫、商、角、羽各调式均有。

端公戏使用昭通方言演唱（与四川方言较接近）。女角由男性扮演并小嗓演唱，男角用大嗓演唱，丑脚大、小嗓结合使用。在演唱中，各地均有一唱众和的形式，其中以被艺人称为“压尾子”的较特殊，即后句头一音（拍）与前句末一音（拍）相重叠。这种演唱形式流行于镇雄、彝良等县的端公戏班子，且多见于武坛法事及部分要戏之中。例如：

镇雄县武坛法事曲调

（《折坛放兵》唱腔）

邹永祥等演唱
朱大润 记谱

1 = A $\frac{2}{4}$

（♩= 74）

领 | 2 . 3 3 3 | 2 . i 6i 6 | i 0 | 0 0 | 0 0 |
打开东方 楼 一 所，

和 | 0 0 | 0 0 | 2 . 3 i 3 | 2 i6 | 5 6 |
放出火城 楼（哎） 下

0 （ 壮壮 | 壮 壮 | 壮 壮嗘 | 壮壮 嗘嗘壮嗘 |

5 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

兵。

3/4 壮嗘 壮嗘 壮 ）‖

3/4 0 0 0 ‖

彝良县武坛法事曲调

（《礼请》唱腔）

1 = ♭A 2/4

童洪海演唱
朱大润记谱

（♩= 100）

领 6i 2 6i 6 | 6 0 i 0 | 6 0 | i 6i i | i 65 |

四川上来一庙堂，去（也）烧（哎）

和 0 0 | 0 0 | 6 6i 6 i | i 6i i | i 65 |

一对童子去（也）烧（哎）

66 22 i | 60 20 | i 0 | 0 0 | 0 0 |

前头烧香（得）刘仙姐，

3 0 | 0 0 | 77 3 37 | 3 7i i | i 65 |

香，后头烧香（得）关（来）大（呀）

关大王(来) 关 大 王，

王， 关爷 勒马 问(哎) 周 (啊)

天子驾前 皇榜 下,(么) 请 神 童(啊) 子 (哎)

仓， 请 神 童(啊) 子 (哎)

三 (哎) 上 (哎) 香。

三 (哎) 上 (哎) 香。

帮腔形式在正戏中也较普遍，所帮部分主要是句尾，或以虚字进行情绪上的渲染（参见前例《扎五营》蚩尤唱段），或重复句尾最后三字。例如：

选自彝良县《采木立楼》官家唱段

（何大方演唱）

（♩=74）

（前略）

（独）将身 离了(么) 小南 门，哪管 前头 路 不(啊) 平，

（帮）（哎） 路 不（啊） 平。

在端公戏中，只有个别班子在开演时，用大筒筒（拉弦乐器）演奏〔老过板〕、〔观音调〕、〔四六调〕等乐曲，以渲染气氛。绝大多数均以打击乐伴奏，并主要用于间隔唱腔中的句逗和段落或收束整段唱腔，且一般都很短小。有的班社有专门称谓，如〔老雕板〕、〔半边月〕、〔七星〕、〔老锣〕、〔西眉山〕、〔传十字〕等。例如：

【七星】

2/4 壮丑 壮丑 | 壮丑 丑壮 | 喽喽丑喽 壮丑喽喽 | 喽喽壮 0 ‖

【老雕板】

2/4 长丑 长丑 | 丑丑丑 长长 | 乃乃乃 丑乃 | 丑乃 长丑 |

长长 乃乃丑乃 | 长 0 ‖

除唱腔伴奏外，在演出开始、结束、幕间以及仪式中的舞蹈部份，也常有大段锣鼓伴奏，艺人将其称为"排子锣鼓"。如〔上天梯〕、〔双钹子〕、〔桅杆竹〕、〔扑灯蛾〕等。例如：

【双钹子】 中速稍快

2/4 八大八大 八大 | 3/4 喽丑 喽喽 壮 | 2/4 喽丑 喽丑 | 喽丑 壮丑 |

3/4 喽壮 喽丑 喽 | 2/4 壮丑 壮丑 | 喽丑 壮壮 | 喽喽 丑壮 |

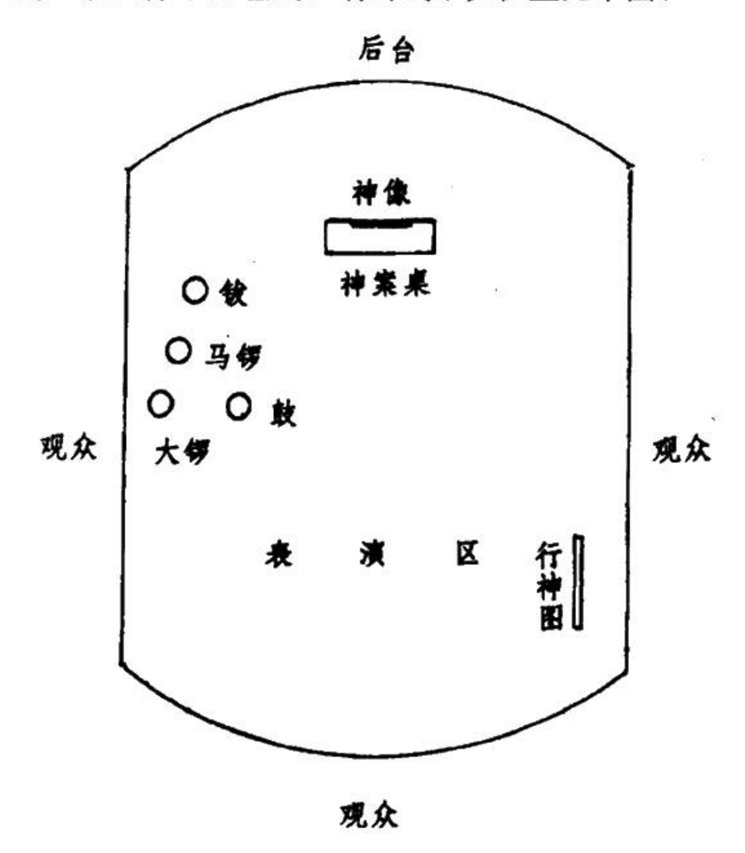
丑壮 喽丑 | 丑壮 喽喽 | 壮壮 喽喽 | 丑壮 喽喽 |

3/4 壮喽 丑喽 壮 ‖

此外，有的班社也使用一些短小的锣鼓配合表演（以正戏为多见），如〔亮子〕、〔二流〕等。

打击乐的锣鼓经在不同地区有不同的谐音，比较常用的，大锣为“壮”（或“长”），钹为“丑”（或“才”），马锣为“喽”（或“乃”），镲为“次”等。

乐队一般四至六人，乐器分别为鼓（自制，类似堂鼓，也有用一般戏曲小鼓的）、大锣、马锣、钹、镲、铙钹。在演出中，又分文坛和武坛两种不同乐队，文坛是指某些特殊的法事仪式，伴奏乐器有鼓、大锣、镲、铙钹；武坛乐队是伴奏端公戏的主体，武坛法事、正戏，要戏均用，由鼓、大锣、马锣、钹四件乐器组成。端公戏乐队位置见下图：



乐队的成员一般为专职，也可由演员兼代。除伴奏外，也兼唱腔的伴唱、帮腔。

香通戏音乐　香通戏音乐属戏剧化的民间跳神音乐，在长期流传中，不断融入保山当地民歌、花灯调、滇剧音乐等成份，从而形成一定的地方特色。

香通戏唱腔在民间又称“神腔”或“跳神调”。各种腔调大都按所扮演的主要人物或神灵命名，如扮演王林太子、羊头太子、桃花太子等唱的即叫〔太子腔〕；扮演杨四将军、提督将军、刀架将军等唱的即叫〔将军腔〕；跳猎神唱的即叫〔猎神腔〕；跳雌雄二煞神唱的即叫〔雌雄腔〕，其余还有〔龙腔〕、〔黑神腔〕等所唱内容多从请神驱鬼开始。例如：

选自《桃花太子》桃花太子唱段
（孙静昌演唱）

【太子腔】（♩=102）

2/4 6 6 | 5 21 | 2 0 | 52 25 | 5 21 | 2 0 |
带 马 一 鞭， 家住 千秋 百 里 县。

2 6 | 5 21 | 2 0 | i i i 55 | i i i 55 | 6 5 |
马 上 二 鞭， 东到那 瑶台 小寨那 村前 有（哦）

6 5 3 | 2 0 | 52 25 | 5 21 | 2 0 | 52 22 |
家（了） 门。 行马 三鞭 勒 不 住， 公文 相请

22 22 | 6 5 | 6 5 3 | 2 0 | （下略）
请我 下界 领（哪） 愿（罗） 心。

1＝C

选自《迷心小姐》迷心小姐唱段
（孙静昌演唱）

（♩=102）

2/4 2 3 | 3 - | 3 - | 3 - | 3i. ii | 3 232 |
青 云 哪 紫云 湛湛 紫 云

2 65 | 0 0 | i5. 55 | 55 55 | 3 2 |
开，（哟） （巳.空 了） 天空 降下 迷心 小姐 下（哟）

3 2 7 | 6 6 0 | 3/4 i5 55 55. | 2/4 6 654 | 5 0 |
凡（罗） 尘。（哪） 带马 一鞭 驾到 白 虎 堂，

5 5 5 5 | 3̇ 2̇ | 3̇ 2̇ 7 | 6 6 0 | i̇ 5 i̇ 5 | i̇ 6 4 |

白虎堂前有家（哟）门。（哪）行马三鞭勒不

5 0 | i̇ 5 5 5 | 5 5 5 i̇ | 3̇ 2̇ | 3̇ 2̇ 7 | 6 6 0 | （下略）

住，公文相请请我到场领（哦）愿（罗）心。（罗）

卡拉山前黑风王

（《黑风五爷》黑风王［净］唱腔）

1 = C

孙静昌演唱
闵成燕记谱

（♩= 108）

2/4 3̇.3̇ 3̇ | 3̇ - | 2̇ 2̇. 2̇ 2̇ | 3/4 3̇ 2̇ i̇ 65 | 2/4 0 0 |

青云缭 卡拉山前 黑风王，（罗） （带.虎了）

5 2 2 5 | 6 5 | 6 5 3 | 2 2 0 | 0 0 |

带虎一鞭天（哪）曹（嘞）路。（啊） （行虎了）

2 2 2 2 | 5 2 2 0 | 4 5 4 5 | 6 5 | 6 5 3 | 2 2 0 ‖

行虎三鞭勒不住，公文相请领（罗）愿（罗）心。（哪）

香通戏艺人为了迎合观众，常在剧目中穿插一些喜剧性情节或演一些喜剧剧目，这些情节和剧目的演唱则多使用一些活泼风趣的民间小调。例如：

佚　名

（《茶房酒店》唱腔）

1＝A $\frac{2}{4}$

李安先演唱
张学文记谱

（♩＝90）

5 5 2 | 5 5 2 | 5 6 5 3 | 2 0 2 | 5 6 5 3 |
荷 莲 草 帽 灶 王 公 家 爹，（哎） 是 的 嗦
灯 笼 裤 子 灶 王 公 家 妈，（哎） 是 的 嗦

2· 3 | 5 6 5 3 | 2 0 ‖
啥！ 是 的 嗦 啥！
啥！ 是 的 嗦 啥！

此外，香通戏还有专用于请神、送神的腔调，以及两折戏之间由乐队演唱并称之为“踏罡”的腔调。

香通戏以保山方言演唱，除发音外，语汇亦多当地方言土语，并大量使用当地民歌中的衬字、衬词。按照生、旦、净、丑等不同的行当，除女角（男扮女装）以小嗓或真假嗓结合的方法演唱外，其余各行当在用嗓及演唱上也有不同的区别。

香通戏的伴奏音乐比较简单，除用于跳神的单皮鼓、铜铃外，主要是由鼓、锣、钹构成的打击乐队以类似民间狮子锣鼓的锣鼓点，去间隔唱腔句逗、段落，或伴奏各种表演动作。较大的香通班子，也曾使用胡琴、笛子、唢呐等乐器。

梓潼戏音乐　梓潼戏音乐最初由外地传入，较为俭朴，后逐步吸收融化当地民间歌曲、花灯音乐、滇剧音乐和洞经音乐，才得以进一步发展、丰富。

梓潼戏的唱腔包括若干种来源不同且表现功能各异的腔调，主要有以下几种：

〔说腔〕、〔劝世歌〕。〔说腔〕、〔劝世歌〕均为梓潼戏初期的主要唱腔，彼此音调近似。〔说腔〕从首句唱词的最末一字起唱，除曲首引腔和曲尾拖腔外，字多腔少，叙事性强，既为各种角色所共同演唱，又能适应各种表现内容。〔劝世歌〕曲调悠扬委婉，只用于全剧结束，由九圣登殿后演唱，以劝化世人。例如：

夫妻来春又团圆

（《庆寿摆宴》陈子春［生］唱腔）

1 = F

张正昌演唱
刘世坤记谱

【说腔】（♩= 66）

2/4 6 3 · | 2 3 2 1 | 6 0 |

（白）用手接过皇封 （唱）宴，（呃 也）

16 1 3 3 | 3/4 3 35 6·5 6 0 | 2/4 5 5 0 | 3/4 6 6 5 1 65 5 |

此 酒 不吃 容谢 天，（哪） 回 头 我把（尼）公主 叫，

2/4 6565 3 6 5 | 3/4 3565 6·5 6 0 | 2/4 6 5 1 | 3/4 6 6 5 35 3 5 |

本宫 言语（也） 放宽 心，（哪） 你 的 病体（尼）自 保 重，

2/4 1 65 56 1 | 5 35 5 3 | 5 3 353 3 | 3/4 35 3 3 3 0 |

多则 不过（尼） 二个 月， 少则 半月（尼） 就 回 朝。（啊）

2/4 6165 5 0 | 1 5 6 | 5 1 6 | 1 1 5 1 | 3/4 61 3 3 5 6 |

上前 来 施一礼 出宫 去， 夫妻 来春 又（啊）团（哪）

2/4 1 0 2·1 | 6 - | 5 · 6 | 1 · 65 | 3 0 ‖

圆。（也）

〔唱板〕。〔唱板〕属散板腔，音调近似滇剧〔胡琴二流〕，既可叙事，也长于抒情，系梓潼戏中用处最广的腔调，男女角色均唱。例如：

选自《庆寿摆宴》纯英公主唱段
（陈惠祥演唱）

1＝C

【唱板】

サ 5 5 3 - - 3 3 3 2 5 5 3 - - 35 2.1
东 宫 内 摆 酒 宴 满 心 欢 喜，

3 - - （3 3 -）| 2 1 3 2 1 - 3
尊 一 声 驸 马 公

2 - - 6 6 61 5 5 6 1 2 - - （2 -）|
（哪） 你 细 听 奴 言：（哪）

2 2 7 - - 65 56 6 - - 6 6 - #1 2 2 7 - -
深 宫 院 犹如那 蓬 莱 海 岛，

75 6 - - | 2 6 - - 5 - - 3 - - 1 6 -
盼 只 盼 奴 怀

23 2 2 - 6 5 5 - 2 7 - - | 6 5 56 1.
的 儿 女 难 分，（哪） 儿 女 难

23 2 2 - - （下略）
分。

〔观花调〕、〔三月腔〕。〔观花调〕、〔三月腔〕均具有较浓郁的民歌小调风味。前者为旦脚专用腔，后者生、旦行共用，多适于表现愉悦欢快的情绪。例如：

观花调

（《花园剪纸》璠龙公主［旦］唱腔）

1 = D 2/4

陈洪章演唱
刘世坤记谱

慢速 （♩= 72）

姊妹 三人（是） 往海（衣 呃） 边，（呃） 往海（衣呃） 边，（呃）

行一 步来（是） 花园（呐） 内（衣 呃 哧哀） 花园（呐） 内，（衣 呃 哧哀）

玉（呃）海（尼）花（衣呃）园（呐） 散 心（呀呃赫） 玩（呐 赫），

百 花（尼）开（呀）放（啊） 果爱（呀 哈） 人，（呐 赫），

玉（呃）海（尼）花（衣呃）园（呐） 散 心（呀呃赫） 玩，（呐 赫），

百 花（尼）开 衣（呃） 放（尼） 果 爱（呀） 人。（呐 呃）。

三月腔

（《庆寿摆宴》陈子春［生］唱腔）

1 = C

陈洪章演唱
梁宇明记谱

慢速 （♩= 48）

好一个 三月 三，（来 哎 嗨） 初 三 众 圣（嘿）

娘 娘 赐 御 酒，（来 呃 呢） 宫 花 朵 朵（嘿）

2̇ 3̇ 5 6 i̇·7 | 6 5 6 5 | 6 i̇ 2̇ 3̇ i̇·7 | 6 5 2 3 5 |

上 金 銮。（呃 呃）

排 两 边。（哎 哎）

（6 i̇ 2̇ 3̇ i̇ i̇ 7 | 6 5 6 5 | 6 i̇ 2̇ 3̇ i̇ 2̇ i̇ 7 | 6 5 2 3 5 ）:‖

（七 七 当 当七 乙七 当 七 当 七七乙七 当）

〔苦腔〕、〔哭板〕。〔苦腔〕、〔哭板〕均属用以表现哀伤悲痛之情的腔调，并只限于旦脚演唱。而〔哭板〕则更适宜用于人物哭述。例如：

选自《错发雨簪》瑶龙公主唱段
（陈洪章演唱）

（♩=105）

5/8 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 2/4 5 5 | 5 - | 3̇ 2̇ 2̇ i̇ 2̇ | 3/8 i̇ 2̇ i̇ 2̇ |

（啊 尼）手 举 笔 来 （尼） 泪 双

2/4 5 i̇ | i̇ - | i̇ 6 | 0 0 2̇ | 3/8 2̇ 2̇ 3̇ | 3/4 3̇ 2̇ 2̇ i̇ 6 |

流， （嗯） 上 前 驸 马（嘔）

3/8 2̇ 2̇ 2̇ | 2/4 6 6 5 | 5 0 | 3/8 5 5 | 2/4 3̇ 3̇ 3̇ | 3/8 2̇ i̇ |

你 听 从 头。（欧） 你 到 三 山（尼） 把 药

2/4 i̇ i̇ i̇ | 3/4 i̇ - 0 2 | 3/8 2̇ 2̇ 3̇ | 2/4 2̇ 2̇ 3̇ 3̇ | 2̇ i̇ 2̇ |

采， （啊） 与 我 姊 妹（嘔） 结 为 婚。

i̇ 6 5 | 3/4 5 0 0 | 3/8 i̇ i̇ | 2/4 2̇ 2̇ 3̇ | 3̇ i̇ | i̇ i̇ | i̇ - |

（呐） 姊 妹 赐 你（嘔） 妙 药 转，

i 0 | 6 2 2 3 | 5/8 2 3 2 1 2 | 2/4 1 1 | 2 1 6 |

(啊)又赐 兰 香(嘔) 传 信 音。(呐

6 5 5 | 5 - (下略)

呃)

〔百花诗〕、〔歇坛诗〕。〔百花诗〕、〔歇坛诗〕是由乐队以一领众和形式演唱的腔调，用于开坛（即开场）前或演出结束，起镇台压场作用的称〔百花诗〕；用于坛与坛（即场与场）之间，起转换过渡作用者称〔歇坛诗〕。例如：

歇坛诗

1＝G

陈洪韦、陈洪云等演唱
梁宇明 记谱

（♩＝120）

2/4 3 5 . | 3 5 5 5 5 | 5 3 | 3 5 3 3 5 | 5 3 |

(领)铁 匠 铺 里(嘔)铁 打 (衣呃)铁， 铁 铺 里(嘔) (齐)歇 (呀)

5 6 5 . | 3 - | 3 5 3 5 | 3 5 3 5 | 3/4 5 5 5 5 3 |

不 歇？ (领)铁 打 铁(呀) 歇 不 歇，(呀) 住 下 锣(衣呃)

2/4 3 3 | 56 5 . | 5 3 5 | 3 - | (仓才 仓才 | 仓才 仓才 |

(齐)鼓 (啊) 歇 口 (呃) 气。

当才 匡冬 | 仓 匡冬 | 仓 匡匡 | 仓 匡冬 | 仓冬 匡冬 |

仓 匡冬 | 仓冬 七 | 台 七 | 台 七 | 仓 七 | 仓才 七 |

仓才 七 | 仓才 七 | 仓才 仓冬 | 仓台 仓台 | 仓台 仓台 | 仓台 仓台 |

仓 仓 | 仓 0 ‖

山歌调。山歌调本属剧中樵夫上山砍柴作为插曲形式演唱的山歌，后逐步由独唱到对唱，发展为游离于剧情之外的演唱小段。所唱曲调包括各种山歌小调约十余种。例如：

选自《三山采药》樵夫唱腔
（张正冒演唱）

【樵夫砍柴】（♩=72）

2 2 2 2 16 | 2 2 2 16 | 6 5 3 | 3 36 3 5 | 35 6 5 3 |
(甲) 一砍(尼)东方 一砍 东方 (衣 哟) 甲乙 木,(欧 呀 嘀 呀
(5 6 5 53)
(乙) 二砍(尼)南方 二砍 南方 (衣 哟) 丙丁 火,(啊 呀 嘀 呀

2 2 0 | 5·2 2 3 5 | 2 5 5 3 | 2 1 0 | 2 2 2 16 |
嘀 啊) 又 来 木 上(的) 说 庚 申。(哪 哎 呀) 当 今 天 子
(3 3 5)
嘀 啊) 又 来 火 上(的) 说 庚 申。(啊 哎 呀)

2 3 2 1 | 2 1 0 | 35 6 5 3 | 5 6 5 3 | 2 2 0 |
也 要 我 的 木,(啊) 文 武 百 官 也 要 我 的 木,(啊)

3556 5 3 | 5 6 5 3 | 2 2 0 | 35 6 5 3 | 5 6 5 3 |
下 江的 客人 也 要 我 的 木,(啊) 各 处 百 姓 也 要 我 的

2 2 0 :‖ (下略)
木。(啊)

梓潼戏唱腔采用跟腔伴奏形式，起唱前除专用过门外，也可以腔首、腔尾的音调作过门。通常，生、旦脚演唱以胡琴为主要伴奏乐器；丑、净脚演唱以小三弦伴奏；山歌调用笛子伴奏。专用过门例如：

【过板】

2/4 1 11 1265 | 3.212 6512 | 3 · 65 | 5.3 61 | 6165 3523 |

1 - | 2321 567 | 6 - | （下略）

此曲多用作〔三月腔〕的过门，在喜庆的场面中也用作过场音乐。

在梓潼戏中，作为过场音乐使用的曲牌多来自当地洞经音乐，常用的有〔吉祥音〕、〔仙家乐〕、〔透碧霄〕等。打击乐的使用按演出顺序可分为开台锣鼓、开打锣鼓、万花传锣鼓、收坛锣鼓等。这些锣鼓在实际演奏中都有较大的随意性，尚无定谱。例如：

开台锣鼓

0 龙龙 | 冬龙 冬龙 | 龙冬 龙冬 | 龙龙 冬龙 | 冬冬 龙冬 |

龙冬 龙 | 龙龙冬 龙冬龙 | 冬龙冬龙 冬龙冬龙 | 冬 冬 |

快速

匡 匡 | 匡 0 | 才 才 | 才 才 | 才 才 | 当 当 | 当 当 |

当才 乙才 | 当 七 | 当 才 | 当 才 | 当 才才 | 当 才 | 才才 乙才 |

当 才 | 才才 乙才 | 才才 乙才 | 当 当 | 当 0 ‖

开打锣鼓

才 才才 | 才 仓 | 才.才 冬才 | 才才 仓 | 才 才 | 仓 0 |

才 才 | 仓 0 | 才.才 乙才 | 仓 0 | 仓才 仓才 | 仓才 仓才 |

才 令 | 匡 0 | 仓 0 ‖

还有一些专用锣鼓，例如用于吟诗作对后的锣鼓：

当 当才 当才 | 当当 当当 | 当 七 ‖

用于旦脚出场锣鼓：

廿 台 0 才 七冬 七冬 仓冬 仓冬 仓 - 仓 才 ‖

用于一领众和的〔百花诗〕锣鼓：

才 七七 | 匡 才才 | 才 才才 | 匡 七七 | 才才 七才 |

匡 才才 | 才.冬 才才 | 匡 才才 | 才才 乙才 | 匡才 才才 |

才匡 乙才 | 当 - | 当 - | 七 0 ‖

用于收坛的锣鼓：

仓冬 七七七 | 仓冬 才才 | 仓 才 ‖

梓潼戏的乐队通常由五、六人组成，共同兼任大二胡（近似南胡）、小二胡（近似京胡）、小三弦（或月琴）、笛子、唢呐、大锣、小锣、马锣、大钹、小镲、刹板、堂鼓等乐器的演奏。

锣鼓字谱说明：

龙	大小堂鼓轻击。
冬	大小堂鼓重击。
乙或个	休止。
台	小锣单击。
匡	大锣单击。
七	大钹轻击。
才	大钹重击。
朴	大钹闷击。
当	大钹、大锣同击。
仓	大钹、大锣、小锣、堂鼓同击。

京剧音乐　京剧约于二十世纪初进入云南，并开始了京剧、滇剧的联合演出，因此，云南京剧音乐很早即接受云南地方戏曲音乐的影响，打上了地方的烙印。

从二十世纪五十年代起，云南京剧凡新编剧目、移植剧目或重新整理的传统剧目，大都在音乐上进行认真的设计，并坚持从内容出发，在传统的基础上改革以及广泛吸收借鉴，认真融合消化等创作原则。其中，有不少属于反映云南各少数民族历史生活或现代生活的剧目。如反映彝族生活的《阿黑与阿诗玛》；反映白族生活的《蛇骨塔》、《白洁夫人》；反映哈尼族生活的《多沙阿波》；反映景颇族生活的《黛诺》；反映佤族生活的《佤山雾》。在这些剧目中，因表现内容和塑造艺术形象的需要，大都分别吸收、融合了该民族的民间音乐，从而赋予这些剧目音乐以不同的民族色彩，并成为云南京剧音乐发展中的一个重要特点。其中尤以《黛诺》一剧的音乐更具代表性。通常多采取以下几种做法：

一、以民间音乐作素材，按场景描写、气氛烘托、心理揭示以及其它所需配乐的要求，改编、创作成各种乐曲，或吸收某种民间音调于唱腔过门之中。这种做法较为普遍。如《黛诺》第五场〔南梆子〕唱段“山风吹来一阵阵”起唱前的过门，即来自景颇族民间乐器桑比演奏的音调：

サ （5 5 2 2 - - 52 52 1 2 21 6

6 - 35 2 21 65 6 - - - ）

6 6 - - 653 5 - - | 4/4 56 32 1 25 |
山 风 吹 来 一 阵

3 (4 54 32 12 | （下略）
阵，

二、或以民间音乐作素材，或以京剧唱腔、曲牌为主，吸收民间音调，改编成带插曲性质的唱段，包括独唱、重唱、对唱、合唱或歌舞音乐等不同形式。《阿黑与阿诗玛》等剧目即多采取这种做法。

三、将极富特性的音调吸收融化到京剧唱腔之中，起到画龙点睛的作用。如《黛诺》第五场中“山风吹来一阵阵”这一唱段中的“只是难舍我与高山千缕情”一句，以较长的拖腔抒发了黛诺的思乡之情，而其中几次变化反复的特定音型即来自景颇族民间音乐。例如：

选自《黛诺》黛诺唱段
（关肃霜演唱）

（前略） 0 0 36 56 | 1 6 3 (6 56) | 1 1 - - |
黛 诺 得 救 心 欢

0 56 12 7 | 6 1 6 5 | 3 6 4 3 |
庆，只 是 难 舍

2 (5 21 643 2161 | 2) 36 5 (3 56) | 16 1 - (0 12) |
我 与 高 山

3 . 2 22 1 | 0 2 62 1 (235) | 2 - - - |
千 缕 情。

2̇ - 2̇ 2̇ | 6 2̇ i 2̇ | 66 2̇ ii 2̇ |

66 2̇2̇ ii 2̇2̇ | 6i 65 3535 6i | 5 - (下略)

至于唱段开始“山风吹来”的散唱旋律，则是在景颇族民歌〔喔ra ra〕音调的基础上略加变化而成：

《黛诺》唱腔 | 6 6 - 653 5 - (下略)
山 风 吹 来

〔喔ra ra〕音调 | 6·3 6 653 5 - (下略)
喔 ra 哎 喔 ra 哎

其它如《多沙阿波》中女主人公因未婚夫贻误军情，须按律治罪而又难分难舍，悲愤交加时唱的反二簧腔，一开始即系哈尼族民歌音调与反二簧腔的融合：

サ (5 · 32 1·5 132 2 2) ⁝ 2 2·3 4 302
夺 洛 巴 (呀)

1·5 132 2 - | (下略)

四、在唱腔伴奏和其它伴奏音乐中，运用各种少数民族民间乐器，并充分展示其音色上的独特个性。这种做法亦较普遍，如《黛诺》第一场的幕前音乐即由一声低沉的铓锣声开始，并一声一声逐步加快，较自然地转入京剧锣鼓〔急急风〕，从而渲染了景颇山的特定环境，烘托了黛诺逃婚的紧张气氛。

表　演

云南的戏曲剧种共有四类，即大戏剧种，如京剧、滇剧等；民间小戏剧种，如花灯等；少数民族剧种，如傣剧、壮剧、白剧、彝剧等；傩戏剧种，如端公戏、关索戏等。由于它们形成发展的情况不同，它们的表演形态也就不同。

云南的地方戏如滇剧和大词戏，外来剧种如京剧和川剧这一类大戏剧种的表演，和全国类似剧种的表演基本上是相同的。但滇剧和大词戏由于使用云南地方方言，又和云南的风土人情相融合，再加上一些名演员的创造，所以在表演上也形成了自己的特色。

滇剧是由丝弦、襄阳、胡琴三大声腔和一些杂调组成的。它的表演，在清代末叶的光绪之前，主要是吸收各声腔剧种的表演之长，溶铸成滇剧的表演艺术。清末，滇剧从川剧、京剧特别是从川剧的表演，作了大量借鉴，使滇剧的表演大大提高了一步，出现了生脚中的蒋耀廷、李少白、邱云林、刘海清；旦脚中的潘巧云；净脚中的卜金山等著名演员。到民国七年至二十四年(1918——1935)，罗香圃主持群舞台时期，滇剧名角集中在群舞台演出，互相交流，竞争，使滇剧的表演艺术更趋于规范、成熟。这一时期中，郑文斋、栗成之、李瑞兰、罗香圃、竹八音、李文明、王树萱等名演员，在表演上都各有所长。1950年后导演制的引入，新文艺工作者的介入都影响了滇剧的表演，使它发生了新的变化。

滇剧的表演特点主要体现于唱念，三大声腔与云南地方语言结合，使唱腔发生若干变异。一些名演员更在唱腔上有所创新，形成自己的特色，如净脚李文明的“秃头腔”、旦脚李少兰的“疙瘩腔”等。滇剧的道白，特别是花旦与丑行的道白，接近生活，具有地方韵味。滇剧的做工也讲究手眼身法步，但更富于生活气息，一些演员具有特殊表演技巧，大大增强了表演效果。

大词戏的表演接近滇剧，也是程式化的，但较原始、简单。

外来剧种的京剧，与全国京剧的表演并无不同，但由于长期扎根于云南，演出反映云南各民族生活的剧目，使它的表演糅进了一些云南的生活气息和地方歌舞艺术的因素。

云南花灯是与祈祷农业丰收、祛邪消灾、娱神娱人密切相关的民间小戏剧种，清末民初以前，花灯多在广场演出，它的表演适应这种演出形式，在“动”中“走”中表演。它的歌舞性强，表演叫“崴”花灯，有各种舞蹈队形与步法。演唱则是民歌小调的戏剧化，形成“唱灯”的特殊风味。清末民初，“新灯”兴起，较多引进滇剧的表演身段，并借鉴滇、京剧唱腔的

结构与演唱方法，丰富花灯唱腔，使花灯的表演更戏剧化。但由于云南经济发展的不平衡，载歌载舞的花灯表演依然大量存在。中华人民共和国成立后花灯的表演向多方面借鉴，在原有花灯唱腔、舞蹈的基础上，吸收了滇剧、京剧、话剧、新歌剧等的表演之长，逐渐形成了自己的表演格式。出现了熊介臣、张万育、薛国兴、史宝凤、张惜荣、黄仁信等较有影响的演员。云南花灯表演的主要特点是它在载歌载舞中，展开戏剧情节，刻画人物形象。比起滇剧这类大戏剧种来，它的表演更接近生活的本来面目，但还没有形成很严格的程式，具有较大的随意性与可塑性。

云南曲剧是中华人民共和国成立后从云南扬琴发展而成，它的表演主要特色在演唱，擅长于在叙事中抒情。

云南少数民族戏曲剧种有傣剧、壮剧、白剧、彝剧、苗剧及佤族清戏。它们的表演，大都是在本民族歌舞的基础上吸收汉族戏曲剧种的表演程式，并提炼生活动作融合而成。但由于各剧种的渊源与发展情况不同，因而，又形成了各自表演不同的个性。白剧中的吹吹腔与壮剧中的哎咿呀、哎的啵、乖嗨咧等腔调的表演，受汉族大戏剧种的影响要深些，他们的表演都有一定的程式。佤族清戏的表演虽与高腔剧种有关，然而除保留帮腔外，其它方面都已淡化而接近生活。傣剧、彝剧、苗剧的表演，本民族的歌舞味道很浓，其中，傣剧受滇剧的影响要重一些。此外，壮剧中的咿嘀嗨声腔的表演比较接近云南花灯和广西彩调，壮剧中的广南沙戏和乐西土戏的表演，有自己的一些表演程式，但都比较简单。五十年代后少数民族剧种的表演都有比较大的变化，普遍的发展趋势是民族歌舞的分量加重和更贴近生活。

属于傩戏一类的关索戏、端公戏、香通戏、梓潼戏的表演，其主要特点是演员演出时要戴面具（端公戏的耍坛剧目不戴），演出时要举行一定的宗教仪式。

脚色行当体制与沿革

地方大戏的脚色行当体制与沿革 地方大戏剧种滇剧、大词戏的脚色行当大体相同，因剧种的发展情况不尽一致，在称谓及分行上又不太一样。清末前的滇剧主要分生、旦、净三行，存在着“跨行兼演”的特殊现象和“一赶二”或“一赶三”的演员（即一个演员在一场戏中兼演不同行当的几个角色）。早期的滇剧演员有的还能搭演京、川、粤等剧种的戏班。到清末，滇剧的脚色行当就比较完备了。从清道光年间流传下来的一些剧目看，大词戏脚色行当的划分保留着较古老的行当体制的痕迹，除生、旦、净外，还有丑、杂两行。由于戏班均系业余性质，缺乏武功训练，故行当中不分文武，行当划分也较粗疏。

生行：滇剧生行分须生、老生、小生、娃娃生四类。大词戏分正生、老生、小生；以挂须与

否作为区分的标准，挂须称正生或老生，不挂须称小生。

须生，滇剧亦称正生，包括红生在内。戏路较宽，须生对唱、做、念、打中的一、二项有相当造诣，才能担任一本戏或一折戏里的主要角色。须生戏重唱工的角色有《杀家告庙》中的刘谌，唱、做并重的有《芦花河哭子》中的薛丁山，文武兼重的有《三尽忠》中的张世杰等。而“红三挡”中的姜鸾、关羽、康茂才则是红生应工戏中的主要角色。大词戏中的正生亦称须生，以正生为主角的大本戏有《精忠岳传》里的岳飞，《刘全进瓜》里的刘全；折子戏《牛皋扯旨》里的李文升，《沙陀搬兵》里的程敬思，《精忠·假审》里的周三畏等。正生戏重唱工，也讲究白口和做工，还要有较好的扮相。

老生，滇剧老生有文武、穷富之别，面部化妆须生稍淡，甚至不化妆，戴白髯口或髅髯口以区别年龄。老生中重唱功的戏有《碧玉簪》中的李智，唱、做并重的有《龙凤剑》中的比干，以讲白为主的有《马房失火》中的白槐，唱、讲并重的有《骂王朗》中的诸葛亮、王朗，又打又唱的文武老生戏有《保双龙》中的姬信等。须生、老生有一、二、三路角色之分，要根据戏班里演员的具体情况而定。滇剧中的老生（也包括须生、小生）以唱功为主，唱腔以高亢见长。有的生行演员嗓音好，能唱“翻山调”（指演员的音高超过应有的高度）；行腔中有“唱拖腔”、“甩长腔”、“拔高腔”和“行花腔”的演唱特点。念白用真声，讲韵白和随口白，以云南官话为准。大词戏老生，面部化妆用比正生稍暗的淡品红涂腮，略扑粉或不扑粉，勾白眉，戴白满或花白髯口。老生在一些大本戏里担任较为重要的角色，如《前精忠》里的道悦长老，《张保送饭》里的张保，《黄巢造反平天下》里的秋瑞，《考试高中》里的徐良等。老生戏一般都是唱段较少而道白较多，故要着重于白口功，也讲究身段做工。

小生，滇剧有文武小生之分，而化妆比旦脚色彩稍淡些，有的角色甚至不化妆。文、武小生有一、二、三路角色之分，文小生亦称大小生，要求儒雅秀逸，多饰演状元、秀才、解元等，如《荷花配》中的杜君才。穷小生戏路的角色如《青梅赠钗》中的张介寿等。二小生，指一个戏里同时有两个或三个小生时，比较次要的小生称二小生，如《酒楼晒衣》中的陈商等。初学小生即“霸霸生”，可饰演较次要的二小生，也可根据戏班里演员的才能而定。武小生，要求扮相英俊，矫健敏捷，文中带武，武中亦文。武小生中又有袍带、长靠、短打之分，如《黄鹤楼》带水战中的周瑜归袍带武小生应工，《截江夺斗》中的赵云则归靠把武小生应工，《打红台》中的萧方归短打武小生应工。二路武生，指同一个戏里出现的两个武生中较次要的角色，如《狮子楼》中的西门庆等。小生中的霸霸生，又叫“帕帕生”，是小生行的一个过渡行当，化妆与武生相同，有的角色需勾画“霸儿脸”（画半截红脸到鼻子为限，下截装扮打口红与小生同），如《二龙山》中的王英，《打瓜招亲》中的赵匡胤，《女斩子》中的薛应龙等，均属霸霸生扮演。大词戏的小生，面部化妆扑粉较浓，桃红色的胭脂涂腮，勾黑眉，不挂髯口，要求年轻扮相好，具有唱、念、做的基本功。以小生为主角的戏较少，除《目连救母》中的傅萝卜外，在其它戏中大都属配角，如《唐僧取经》中的玄奘，《平天下》中的秋元，《精忠

岳传》里的张宪、岳雷、张英、小柴王等，在戏中道白多于唱词，故要求这类生脚演员有较好的讲口功。

娃娃生，滇剧俗称娃娃儿。滇剧、大词戏均指在某折戏中扮演十二、三岁以下的儿童，面部化妆色彩稍淡，短眉毛，戴“孩儿发”和扎“冲天发”或“刘海箍”。凡戏中有娃娃的角色，归娃娃生饰演，如《定生打碗》中的定生，《清风亭》中的张继保，《三娘教子》中的薛倚哥等。

滇剧中的末脚是扮演生行里的次要角色，现已归入生行，如《盗卷宗》里的陈平，《马房失火》里的白崇。在过去演连台本戏中的登场生也由末脚扮演。

旦行：滇剧的旦行分为青衣、花旦、姑娘旦、闺门旦、刀马旦、老旦、摇旦、恶旦等。大词戏分行不细，称青衣为正旦，小旦则泛指扮演年轻妇女的角色；另有贴旦，多扮演中年妇女中近乎于摇旦与恶旦的角色。

青衣，滇剧以青衣应工的戏有《江油关》中的李氏，《打雁回窑》中的柳迎春，还有一些壮年妇女称为正旦的也归入青衣行，如《碧玉簪》中的王亲母，《斩延辉》中的萧太后。以青衣扮演的角色重唱工，有“一腔定太平”的说法。大词戏由正旦扮演的角色如《后精忠》里的岳夫人、柴娘娘，《平天下》里的皇后娘娘，《刘全进瓜》里的柳翠莲等，亦以唱功为主。

花旦，如《杀惜姣》中的阎惜姣，《杀狗劝妻》中的焦氏等为滇剧花旦的应工戏，重做工。花旦扮演的刀马旦重武工，都要具备有跷功技术，表演“花梆子步”，耍担子(如挑水桶)身段及圆场和上桌椅等技巧。大词戏以小旦扮演的角色有《后精忠》里的岳云妻巩氏，《平天下》中的碧金莲，目连戏中《观音点化》中的观音等是旦行的当家戏，有的角色以唱为主，有的角色唱念较少而以做工为主。

姑娘旦，姑娘旦的角色如《刁南楼》中的夏兰，《打鱼收子》中的周玉姐等，唱腔较少，重讲白和做工。

闺门旦，包括《孟丽君》中的孟丽君，《红书宝剑》中的陈月英等这类角色；也包括《春花走雪》中的柳春花，《三涧坡》中的姜秋莲这类闺门青衣角色；还包括《烤火下山》中的尹碧莲，《改装进府》中的叶律含嫣这类闺门花旦角色。表演上要唱做俱佳。

刀马旦，如《三请樊梨花》中的樊梨花，《困鱼口》中的穆桂英，表演以武功见长。

老旦，老旦有穷老旦和富老旦之分，饰演的角色有《杨门女将》中的佘太君，《五雷阵》中的燕丹公主，《六月雪》中的蔡婆等。重唱工，唱大嗓，行腔低平，表演中生活气息较浓，在有的戏中还有诙谐风趣的表演。用女演员取代男演员后，表演上唱、念、做方面俱有发展。大词戏的老旦除唱本嗓外，嗓音讲究清甜柔亮，其应工戏有《精忠岳传》里的岳母、牛皋妻金氏，《平天下》里的碧夫人等。

摇旦，如《打鱼收子》中的渔婆，《狼中义》中的毛妻等，重念白和做工。

恶旦，如《铁龙山》中的杜后，《困台城》中的郗氏和侯景之母。这个行当在二十世纪六十年代以后，已绝迹于滇剧舞台。

净行：净行分大花脸、二花脸、娃娃花脸。大词戏另有灰灰脸。

大花脸，滇剧大花脸有三种戏路子的角色，一种是《叹更夸将》中的王彦章这种文武花脸；还有一种是《曹操逼宫》中的曹操这种做工花脸，也叫粉脸。第三种是《断太后》中包拯这类以唱工为主的花脸。

二花脸，有四种戏路子的角色。文二花脸如《骂始皇》中的始皇；武二花脸如《金光阵》中的杨藩；草鞋花脸如《打瓜招亲》中的郑子明；二饼饼如《闯宫》中的刘延。

娃娃花脸，又叫"霸儿脸"，如《哭桃园》中的张苞，《柳林丢包》中的薛刚等。

净行唱、念、做三工并重，嗓音具有宽、高、铁、亮的特点，身段造型雄浑凝重，讲白如铁蛋在口，吞吐有力。滇剧艺人说："霸王好唱，架子难抖。"道出了滇剧净行在工架上的高难要求。

大词戏净行的大花脸演主角戏较多，如《平天下》中的黄巢、李克用，《精忠》里的金兀术，折子戏《牛皋扯旨》中的牛皋等，表演重唱工和做工，嗓音要宽宏厚重，有虎音，是一重要行当。二花脸扮演年轻的角色，勾"霸霸脸"，如《精忠》里的牛皋、王贵、牛通等，较少有唱。而在《后精忠》的《牛通闹馆》、《撕打相认》两出戏中则以牛通、韩起凤为主要角色，不仅有较多的唱腔，还要念〔课课子〕和大量念白，并须跌扑滚打，是二花脸的重头戏。灰灰脸以勾画色如灶灰的大白脸而命名，专扮权奸一类角色，如《精忠》里的秦桧、张邦昌等。表演上道白多于唱腔，嗓音要深沉而显厚重，带瓮音，讲究眼神，以表现奸诈刁恶的个性特征。

丑行：滇剧丑行虽然可以分出袍带丑、褴褛丑、褶子丑、老丑丑等几种戏路的角色，但是它们之间的分工不甚严格，过去戏班中当家丑角演员对各种戏路的丑行角色均能应工。袍带丑如《武采桑》中的齐宣王，《鼓滚刘封》中的刘封，《借亲配》中的县官；褴褛丑如《花子骂相》中的孙小二，《烧窑封官》中的殷司道；褶子丑如《做文章》中的徐子元，《坐北楼》中的张文远；老丑丑如《老少配》中的马大成，《连升三级》中的汪相公。袍带丑重念白及做工和身段的造型美。褴褛丑颟顸中显精灵，出场即引人发笑。褶子丑多利用褶子和随身道具进行表演。老丑丑多演滑稽诙谐的角色。

杂：杂在大词戏中泛指在各剧里扮演兵丁吏役、民伕轿马、宫娥、丫鬟等类人物的角色。

民间小戏的脚色行当体制与沿革　云南花灯、杀戏、耍戏、昆明曲剧等民间小戏的脚色行当体制，情况不太一样。花灯在"新灯"兴起之前，没有明确的行当区分；杀戏、耍戏也是如此。在花灯歌舞中，只根据所扮演的角色来确定称谓，如："蚌壳"、"渔翁"、"大头和尚"、"打岔佬"、"拉花姐妹"等。在花灯小戏中，也只分上角、下角——即男角、女角。"新灯"兴起前后，花灯逐渐出现了以生、旦、丑三行为主的不完整的行当体制。发展也不平衡，形态同中有异，因而在行当的划分及称谓上也不规范。花灯的剧目，绝大多数是反映农民、小市民的日常生活的，袍带戏极少，素有"打不得官司，上不得朝"的说法，故净行在表演中出现得较晚，净行戏也很少。杀戏的剧目来源很杂，能演出的剧目中大多是不完整的单折戏，行当虽有生、旦、净、丑的称谓，实际上很难严格归类。耍戏是杀戏的分支，是花灯的一

种地域形态，也因所演出剧目多为不太完整的单折戏，行当只能粗略地分为生、旦、丑三行。

生行：分舞生、小生、文生、武生、短衫生、须生、童生、老生等。

舞生，是花灯群体歌舞中的男舞者，如各地花灯中的“团场”(姚安的“拉花”、楚雄的“连厢”、会泽的“走老丑”中的打岔歌舞都属于此类)、“过街灯”、“耍板凳龙”。红河、楚雄花灯剧目《大王下山》结尾时的跑马与跳彝族跌脚舞的舞者。这些舞者无角色姓名，一般作青年农民打扮，系彩绸于腰间，多以扇子、灯笼、金钱棍、短棍、板凳为道具载歌载舞，形式多种多样。嵩明的“团场”中的舞生要耍红灯，动作刚健，做多种舞蹈队形表演。昆明、玉溪花灯中跳“秧佬鼓”的舞生，动作讲究气势，节奏强烈。姚安《拉花》中的“等点”舞蹈优美潇洒，“跑谱”跳荡花梢，疾速多变。罗平《赞花扇》的舞者以扇子为主要道具，舞姿洒脱，要摆设许多画面。保山的《鱼灯》，舞者身系鱼形，表演跳“龙门”等，舞姿灵活多变，气氛热烈。姚安有“学灯先从《拉花》起”之说，是说初习花灯生脚者都应从当舞者开始。团场、拉花、跳秧佬鼓、鱼灯、打岔歌舞，都是花灯群舞名称，“等点”、“跑谱”是花灯群舞中的一类舞蹈动作。

小生，亦称长衫生、褶子生。多演花灯传统戏、移植剧目中的书生、公子、状元之类角色。如《朱买臣休妻》中的朱买臣，《玉约瓶》中的李二郎，《山伯访友》中的梁山伯，《白牡丹卖药》中的吕洞宾，《五里塘》中的韩文玉，《莺莺饯别》中的张君瑞，《蟒蛇记》中的张春元，《秦香莲》中的陈世美等。表演上要唱做俱佳，偏于唱工，做工较多地吸收运用滇剧的表演程式。

文生，这主要是杀戏的称谓。杀戏的生脚行当分工极不细致严格，仅可分出文生、武生。文生如《刘秀抢板》中的刘秀，《韩信问卜》中的韩信，《白猿偷桃》中的孙膑，《九丝还乡》中的九成、九丝，《蓝季子寻兄》中的蓝季子、蓝中林等。从不作面部化妆，甚至不着戏服，说当地地方语言，重唱、念，讲口为随口白夹韵白。

武生，或武小生。杀戏中，凡有开打戏的中青年角色统归为武生，如《存孝收节海》中的李存孝，《三战刘从》中的赵匡胤、赵光义，《三打龙棚》中的赵匡胤、刘思、高怀德，《打赌战成》中的罗成，《龙虎相会》中的呼延赞、呼延庆，《三战吕布》中的吕布、关羽。

短衫生，一般指花灯与耍戏中扮演穿大襟或对襟衣裤的青年农民，以扇子为主要道具，如《探干妹》中的干哥，《三访亲》中的丁勤耐，《破十字》中的小生，《闹菜园》中的小八斤，《货郎卖线》中的货郎，《绣荷包》、《开财门》、《探妹》中的表哥，《出门走厂》中的表兄、表弟，《穷汉找妻》中的穷汉，《清早起来背娃娃》中的表弟等。这类角色大都是农民子弟。主要以载歌载舞形式表现人物，讲究扇花的运用和技巧。上下场走“边鱼上水”，穿插以“八字花”、“十字花”、“穿花”、“比脚步”等舞蹈身段步伐。与旦脚配戏亮相，多做“龙出水”、“对穿花”、“丹凤朝阳”、“金鸡独立”、“骑马裆”等式口。昆明、呈贡、元谋等地花灯中的短衫生的表演，有较规范的程式，如《七星桥》中的胡二八，《绣荷包》、《开财门》中的表哥的表演。禄

丰《打花鼓》中的花鼓公属生脚，在表演卖艺情节时，要做一些有一定难度的动作。《杀狗劝妻》中的曹庄也要有一些武生架式和身段。

须生，杀戏中老生角色，都以须生扮演，如《三打龙棚》中的周世宗，《六国封相》中的赵王、苏秦，《三战吕布》中的刘备等，面部不化妆，因为没有条件，所以也不穿戴符合人物身份的衣褶。

童生，亦称娃娃生。年纪均在十二三岁左右，性格天真活泼，嘻笑顽皮，多唱民歌小调，表演上舞蹈性较强，还可即兴发挥，如在《小蛇蚤接姐》等剧中，可借行路唱曲解闷的情节，任意“抖调子”(即兴演唱民歌、小调)。在花灯剧目中，以童生脚色应工的歌舞小戏各地都有，数量不少，如《包二回门》、《包二送学》、《包二闹学》、《包二接姐》等戏中的包二，《小蛇蚤接姐》中的小蛇蚤，《张浪子薅豆》中的张浪子，《憨二王接姐》中的憨二王，《张大头送妹》中的张大头，《小红宝回门》中的小红宝，《四狗闹家》中的小四狗，《小李海朝山》中的小李海，《小放牛》、《小放羊》中的牧童、金哥，《刘成挖地》、《刘成看菜》中的刘成等都以童生应工。他们大都穿短对襟衣裤，或加一件短褂，戴红顶小帽、刘海箍或单双冲天发。一般为俊扮，有的角色，如小刘成、小蛇蚤、小李海、张浪子也作丑扮，或丑扮正演。红河的《打草杆》中打岔佬的伴舞者，承袭传统演法，用十至十二岁的男孩演员反串女角，穿裙衣，戴珠花“勒子”(一种无顶的女帽)，脚踩小跷，走圆场崴步，帮腔时唱童声小嗓，形式极为特殊。在一些花灯小戏中，也常用旦脚演员反串童生脚色。

老生，分文武老生两类。在花灯传统剧目及移植剧目中，年龄较大的老农、帮工、东家、店主、员外等角色，一般都由老生应工，他们的表演大体分为两种类型，一种以穿戴、化妆及至表演都向大戏剧种的表演程式借鉴，属于此类角色的有《蟒蛇记》中的张尚书，《柳荫记》中的祝公远，《槐荫记》中的员外，《春燕配》中的钱大户，《回生樺》中的金旺等。另一种如《王老爹劝闹》中的王老爹，《乡城亲家》中的何大发，《竹林捡子》中的祝平安、土地，《打枣》中的杜乡约，《打鱼》中的邬老汉等，大都穿长、短布衫，戴毡帽，唱腔多用本嗓，念白接近生活语言，表演的歌舞性强，常以扇子、烟杆、拐杖、桨、锄头等作道具，有些表演已形成一定的表演程式，如何大发的牵驴、喂料、套鞍、赶驴，祝平安的行路、过桥、挖地，邬老汉的酒后晃步、划船等，都已形成规范性的表演动作。杀戏的老生既不化妆也不戴髯口，很难细分，只能大体分为文、武老生两类，如《天官》中的天官，《金桥算命》中的苗训，《韩信问卜》中的鬼谷子，《九世同居》中的张公义等，不讲究与角色相称的穿戴，唱、念并重，此类角色在剧中不“打打杀杀”，一般称文老生。在杀戏中，以武老生应工的剧目有《斩蔡阳》中的蔡阳，《三战刘从》中的刘从，《打赌战成》中的胡敬德，《存孝收节海》中的孟节海等，在表演上打打唱唱，唱唱打打，以武戏为主，兵器都用自制的刀枪鞭棍，可随意使用，有一定的打斗套路，打法基本属于民间武术性质，并吸收和混用了一些戏曲的功架动作。

旦行：中华人民共和国成立前，各地灯班从无女演员，有“好女不唱灯”之说，旦脚均由

男性演员扮演。旦脚，各地称谓不一，有包头、下脚、女脚、灯姑娘等各种称呼。分行为青衣、小旦、花旦、摇旦、老旦、娃娃旦等六种。

青衣，在花灯原有的剧目中，极少有青衣这类脚色。二十世纪三十年代以后，随着"灯夹戏"的出现，移植演出的大本头剧目增多，才逐渐产生了青衣行演员，他们扮演《李三娘》中的李三娘，《蟒蛇记》中的李翠莲，《秦香莲》中的秦香莲，《王氏挑水》中的王氏等，多吸收大戏剧种中青衣的表演身段，但讲究具有浓郁的花灯风格的演唱。有的男旦演员就以演《游庵》中的王志贞等角色出名。

小旦，亦称姑娘旦，主要演小家碧玉或村姑等年轻女子。如花灯《山伯访友》中的祝英台，《五里塘》中的赵吟棠，《长亭饯别》中的崔莺莺等，穿裙袄，有条件时也"捆大顶"（如大戏剧种中旦脚的头饰装扮）。多讲韵白，唱腔注重传情。有的艺人表演时，注意把吸收来的戏曲程式性身段与花灯的"崴步"有机地结合起来。楚雄以口夸村灯班演崔莺莺上场时，则讲实感，坐着篾扎纸糊的"轿子"边走边唱。耍戏《穷汉找妻》中的旦脚，其表演路子也属于青衣行。杀戏《观音送子》中的观音一般也由小旦扮演。

花旦，多演传统剧目中谈情说爱等的年轻女子。如《白牡丹卖药》中的白牡丹，《三访亲》中的苏二姐，《绣荷包》、《开财门》、《锤金扇》中的表妹，《玉约瓶》中的红鱼公主，《闹菜园》中的丁香，《喜中喜》中的芸香，《双采花》中的姐姐、妹妹，《破四门》中的四个姐妹，《探干妹》中的干妹。表演时载歌载舞，并根据不同的情景，利用板凳、彩带、彩帕、烟筒、荷包、茶杯等大小道具进行表演。有的花旦演员还创造了表现欢快喜悦情绪的"疙瘩腔"（亦叫"花腔"）。一些剧目中的中年妇女角色，如《打枣》中的杜玲玲，《王大娘补缸》中的王大娘，《劝赌》中的妻子，《老海休妻》中的老海妻，《小蛇蚤接姐》中的姐姐，耍戏《卖货郎》中的姑娘，《清早起来背娃娃》中的表嫂等，亦由花旦扮演。

摇旦，扮演剧中性格幽默风趣或凶狠毒辣的女性人物。如《双接妹》中的婆婆，《蟒蛇记》中的王氏，《老少配》中的赛观音（一般习惯以男旦扮），《三访亲》中的媒婆，《乡城亲家》中的城婆，《杀狗劝妻》中的焦氏等。重讲白较少唱，"大崴步"（鹭鸶踏步）、"十字步"等，是其表演的基本步伐。

老旦，以老旦应工的角色很多，如《包二回门》中的包母，《杀狗劝妻》中的曹母，《三访亲》中的苏母等。唱大嗓，讲口多为地方土语的随口白，表演上有"一字步"、"十字步"、"丁字步"等。

娃娃旦：也叫童旦。多演未成年的小姑娘，如《双采花》中的妹妹，《刘成看菜》中的小香，《闹菜园》中的桂枝，《四狗闹家》中的妹妹，《游春》中的小六妹等。用手巾、扇子、花篮等做戏，载歌载舞。《蟒蛇记》中的银妹，《小放羊》中的妹妹等角色，还要唱〔莲花落〕、〔放羊调〕之类曲调，以引起观众的怜悯同情。

丑行：丑行分四种，即褶子丑、小丑、老丑、娃娃丑（童子丑）。

褶子丑，多扮演阔少爷、浪荡公子、富家恶少等。如《闹渡》中的花公爷，《破四门》中的相公，昆明花灯《打花鼓》中的曹月如，《三访亲》中的刘兴富等，鼻梁上画豆腐块或蝴蝶，穿褶子，执洒金扇，韵白、随口白夹用，唱小曲杂调，唱法夸张，以舞蹈性较强的身段动作表现人物，如走"矮庄步"、"乌龟爬沙"、"跳梭步"等。红河彝族花灯《打花鼓》中的曹相公，穿红色长衫马褂，做花灯与彝族"烟盒舞"相结合的身段动作，独具地方特色。

小丑，花灯传统剧目中，以小丑为主要角色的戏很多，大都为好逸恶劳、滑稽蠢笨之徒，年龄不等。如《七星桥》中的罗莫，《劝赌》中的胡逗张，《驼子回门》中的窦相公，《补缸》中的补缸匠，《李狗骗酒》中的李狗等。重讲口和做工，讲白近于生活语言，多用扇子做戏，舞蹈动作夸张。

老丑，在花灯行当中，是扮演年龄较大的丑行角色的称谓。最初，只有花灯歌舞《团场》中的打岔佬；宣威花灯中的一种叫"走老丑"的演出形式中的"老丑"，也归入这一行当。后来随着演出剧目的增多，以老丑应工的角色也相应增多，如《皮秀顶灯》中的皮秀，禄丰《大团场》中的三个年兄，大姚《团场》中的老青菜，《老少配》中的赛观音，《四老爷钻面缸》中的四老爷等。大多是喜闹剧中的一些挑乐逗趣的角色，表演上可以大崴大跳，有很大的随意性。其中老青菜、赛观音为女丑，一般都习惯用男角饰演。宣威"走老丑"中的老丑，要串演各种角色，唱、做、念、舞，生、旦、净、丑，无所不能(俗称"八角全")。杀戏《众戏子》中的戏子亦以老丑扮演。

娃娃丑，亦称童丑。花灯中的娃娃丑与娃娃生，常常混淆不清，如《包二回门》中的包二，既可丑扮，也可生扮。所以名称上虽为两个行当，实际上常常混淆不清，大都根据性格的差异，或作生扮，或作丑扮。

净行：花灯传统剧目，绝大部份为反映民间生活的歌舞小戏，公案戏甚少，但在个别传统剧目和移植剧目中，出现了包拯、苗国舅之类的人物，因而有了净行。他们的表演大都仿效滇剧。红河、楚雄的《大王下山》、《大王操兵》等剧中出现的山大王以净脚扮演。唱念均操花脸腔，画红、白、黑三色脸谱，表演上有一些工架。但都运用彝族的一些舞蹈来进行表演。杀戏剧目中有净脚在内的武戏不少，因为面部不化妆，往往与武生、武老生混同，能较为明显区别出来的有《三战吕布》中的张飞，《龙虎相会》中的呼延赞、呼延庆，《存孝收节海》中的李克用等。开打时的表演有固定套路，近似民间武术，有一些工架。

昆明曲剧无严格的行当划分，只在演出《秋江》、《高机与吴三春》等古装戏时，在表演上多借鉴大戏剧种的表演程式。在表演《祥林嫂》、《秋海棠》、《茶花姐妹》及少数民族题材的《红石岩》等现代戏时，一方面借鉴其他戏曲剧种的表演程式；一方面从生活中提炼适于表现各类角色的较为舞蹈化的动作。按各个剧中角色的应工要求与演员的具体条件，作相对性的分行，初步形成了以生(小生、老生)、旦(小旦、老旦)、丑(小丑、老丑)三行为主的角色行当，各行都有一些表演路子，尤重唱功，讲近似生活语言的白口，也夹用韵白，在演出

一些现代戏时，行当则逐渐淡化。

少数民族剧种的脚色行当体制与沿革　傣剧由集体歌舞性的"马带戏"（一种歌舞）向戏剧性表演过渡时，曾不同程度地受皮影戏表演形式的影响，由无脚色行当区分的歌舞性表演，进入分脚色行当的表演。清光绪初年滇剧班子进入德宏地区演出，并向傣剧班传授表演技艺，加强了傣剧分脚色行当的表演，之后，各行当产生了一批在艺术上有一定造诣，在观众中有一定影响的演员。

傣剧中男角表演大体遵循汉族戏曲剧种各行当的程式动作，如生行上场"整冠"、"理髯"，武生上场"趟马"、"观阵"，而女角则以"进三步，退三步"为基本的身段动作。傣剧的这种分行表演方式，至今仍被业余傣剧演出所沿袭。

傣剧专业剧团产生后，注意从傣族民族民间歌舞及武术中汲取营养，丰富各行当的表演，并探索傣剧表演民族化的新路。

旦行：旦行大体上分为悲头旦、姑娘旦、骚旦、武旦、老旦，但其间的界限不很分明，也还未形成相应稳定的表演程式。

悲头旦，一般为扮演苦戏悲戏里的妇女角色，接近于京、滇剧中的青衣，如《王昭君》中的王昭君，《精忠传》中的岳夫人，《孟丽君》中的孟丽君，《保皇娘》中的甘、糜二夫人等。

姑娘旦，扮演年轻活泼的女子，接近于京剧、滇剧中的花旦、闺门旦，如《相勐》中的朗展朴，《牡丹》中的牡丹，《陶禾生》中的乔金英，《张四姐》中的张四姐等。

骚旦，扮演风流、泼辣的妇女，接近川剧、滇剧中的摇旦，如《庄子试妻》中的崔妻，《汉光武》中的西宫娘娘等。

武旦，傣剧中的武戏并不成熟，武旦表演更无一定之规，但有此行当。如《樊梨花征西》中的樊梨花、金桃、银杏，《双伐穆》中的穆桂英，《朗高罕》中的蜘蛛精等。

老旦，扮演各剧中的老年妇女，如《杨家将》中的佘太君，《精忠岳传》中的岳母等。

傣剧中的旦脚，由于穿本民族土司夫人的礼服和新娘子的婚宴服饰，因此，并没有多少身段程式和武打动作。多作前走三步转身，后退三步，双手提着筒裙外褶作转身、垫步、蹉步等动作，而以唱功为主。只有盈江新城、旧城土司府戏班，和芒市司署戏班及沿公路边城镇戏班，按滇剧的表演方法进行表演。

生行：分小生、挂须生（戴髯口的生脚）和武打生三类。小生如《陶禾生》中的陶禾生，《梁山伯与祝英台》中的梁山伯，《牡丹》中的张真，《张四姐》中的崔文瑞。挂须生如《定生打碗》中的北汉王，《唐王游地府》中的唐王，《庄子试妻》中的庄子等。武打生（即武生）如《封侯挂印》中的马童，《狮子楼》中的西门庆、武松，《花云带箭》中的花云，《闹天宫》中的孙悟空，《封神榜》中的哪吒等。

傣剧生行，包括武打生在内，仍以唱为主，唱腔也从男腔中逐渐形成了小生腔、老生腔，身段动作并无固定套路，但在滇剧表演的影响下，傣剧生脚接受了滇剧的一套表演方

法，仿照滇剧方法进行表演。生脚也有整冠、趟马、走边等，武打生也有一套武功技巧。如《封侯挂印》中马童的一路小翻，《闹天宫》中孙悟空的"高桌翻下"、"腾空穿越"、"高屋取红包"等高难动作。有的演员能够"前踢紫金冠"、"后踢飞虎旗"。所以也曾产生了一批有影响的生行演员。

净行：傣剧中的净行，扮演性格粗犷，性情豪爽的人物，其中又分草王和番邦王两种类型，他们之间的分界，却不十分严格。大体上把表现少数民族中属于花脸角色的将帅人物，如金兀术、哈迷蚩、蚩尤等，称为番邦王；绿林好汉、占山为王的山大王称为草王。

傣剧花脸中，表现善良、热情、忠厚性格的人物，有《钟馗送妹》中的钟馗，《双伐穆》中的孟良、焦赞，《朗高罕》、《盘丝洞》中的猪八戒等；表现奸诈、凶狠性格的有《杨家将》中的潘仁美，《精忠传》中的秦桧；表现忠臣良将的有《包公案》中的包公，《古城会》中的张飞等；表现神道角色的有《封神榜》中的雷震子，《三进碧游宫》中的通天教主，开台戏中的赵公明等。

傣剧的净脚，以唱为主，唱腔逐渐从男腔中形成了专供花脸角色演唱的"草王腔"。身段动作未形成行当的固定程式，只较其他行当的动作幅度大些、粗犷些。

丑行：丑行在傣剧中是一个比较有影响的行当，有"看傣戏，无丑不过瘾"之说，如《狄青》中的狄龙，《双伐穆》中的穆瓜等。

傣族章哈剧，表演接近生活。从1956年的《岩香悔过自新》开始，由专业演员扮演，分别由男、女性演员扮演剧中男、女角色，注意从生活中提炼适于表现各类角色的动作，尤其重视从傣族民间歌舞如孔雀舞、象脚鼓舞、刀舞、拳舞等融合运用。并向汉族戏曲剧种学习借鉴一些表演程式和技巧，诸如圆场步、亮相、数板、旁白等，从而建立了相对稳定的脚色行当的粗略分工和表演路子。在表演身段及动作上常用的有"孔雀碎步"、"踮步"、"玉拉呔步"、"圆场步"、"进一步退一步"、"三道弯"、"孔雀指法"、"翻云手"、"拳舞"、"象脚鼓舞"等。章哈剧在表演中，为让西双版纳傣族观众听得懂，均用以傣泐(lè)(傣族的一个支系)为主体的傣族语言作为舞台语言。章哈剧从1956年起建立了导演制，这对剧种的建设与发展，有着积极的影响。

白剧的表演程式基本属于大戏剧种范畴，有明显的角色行当分工，有生、旦、净、丑四行，各行当有自己的固定步法及表演程式，其民族特色尤以武生行及丑行的表演为突出。清光绪至民国年间，滇剧在白族地区广泛流传，对吹吹腔脚色行当的建立，表演程式的规范化起了很大的促进作用，但由于吹吹腔演员都是业余的，没有受过正规的基本功训练，因而形体动作不太规范。至今农村业余吹吹腔剧团演出传统剧目，仍按传统行当分工，沿袭传统表演程式进行表演。

传统吹吹腔戏脚色行当分为生、旦、净、丑四类。各类又按人物性别、年龄、性格细致分工。

生行：分小生、正生、老生、花生、英雄生。

小生，如《窦仪下科》中的窦仪，《柳荫记》中的梁山伯等。小生的表演步法轻盈，迈八字步，一步一靠，讲究斯文儒雅，重唱工。

正生，如《三出首》中的天官，《血汗衫》中的蓝中林等。步法庄重，迈方方步，五寸一步，稳重大方，亦重唱工。

老生，如《血汗衫》中的蓝芳草，《寿星下凡》中的寿星等。表演深沉稳重而略显苍老，重唱工。

花生，如《杜朝选》中的书生等。步法跳跃，一步一垫（即上左脚，右脚尖往左脚跟步）。

英雄生，如《枪挑吕布紫金盔》中的吕布，《望夫云》中的阿龙，《杜朝选》中的杜朝选，《兵困燕山》中的秦忠，《君臣会》中的赵匡胤等。英雄生气质威武，动作干净利落，有一整套表演程式，如“劈四门”、“跳场”等。只要一拿起兵器（不论刀、戟）就要在头上方绕几圈，跑个圆场，跳个“二换腿”、“小蹦子”，双手随时舞动，动作悠缓，颇有古朴的民族特色。

旦行：分小旦、老旦、武旦、苦旦、摇旦。

小旦，如《洞宾戏牡丹》中的牡丹，《窦仪下科》中的黄雀精，《匡胤送妹》中的赵京娘，《花园扎枪》中的赵美容，《天官赐福》中的七仙女等。小旦表演轻快活泼，步法轻盈，双手食指伸直，其余四指作半握状，《匡胤送妹》中的赵京娘还要腰系纸马作“跑马”表演。

老旦，如《崔文瑞砍柴》中的崔母，《杀狗劝妻》中的曹母，《四郎探母》中的萧太后，《辕门斩子》中的佘太君等。老旦表演重唱工。

武旦，如《桂英打雁》中的穆桂英，《黑水关》中的张秀英等。武旦表演多用转身、下蹲亮相等动作。

苦旦，如《火烧磨房》中的王氏，《三官堂》中的秦香莲等。表演上步法稳重、文静，重唱工。

摇旦，如《火烧磨房》中的乔氏，《花园扎枪》中的黑乌嘴等。动作跳跃，双手伸食指，左右甩动，走路时膝盖提得很高，走三五步后突然一跳，收腿提一下后臂，表演滑稽。

净行：净行分黑净、红净、大花脸、二花脸。

黑净，如《白狗争风》中的包公，《张飞大战古城王》中的张飞、古城王，《天官赐福》中的财魁（又称黑正）等。性格粗犷，动作幅度大，唱腔嗓音宏亮。

红净，如《六出齐登》中的灵官、魁星，《关公取长沙》中的关羽等。表演庄重肃穆，目不斜视，动作稳重有力。

大花脸，如《洛阳斩单》中的单雄信，《拖刀斩蔡阳》中的蔡阳等。动作幅度大，“伸手抓破天”，挺腹，开打时动作粗犷，多转圈圆场，亮相时身子往后靠，半蹲。

二花脸，如《扫平江南》中的蔡彦昭，《君臣会》中的呼延赞，《兵困燕山》中的大都督等。动作稍大，但没有大花脸粗犷。

丑行:分大丑(袍带)、二丑(方巾)、小丑。

大丑,如《重三斤告状》中的县官等。

二丑,如《九流闹馆》中的九流及《花子骂相》中的孙二,《李进叫衙》中的李进等。

小丑,如《血汗衫》中的蓝季子,《崔文瑞砍柴》中的崔文瑞,《石山告状》中的石山,《南山薅豆》中的张浪子等。小丑表演重讲白、表情、步法跳跃。

云南壮剧表演早期多受广戏(粤剧、邕剧)、桂剧、滇剧影响,其行当亦然。早期壮剧不分行,多以剧中人名和角色身分称谓,如侬志高、薛平贵、元帅、小姐等。由于壮剧之乡——广南、富宁地连滇、桂,不仅广戏、桂剧、滇剧戏班往来频繁,而且壮剧艺人中也有兼唱广戏、滇剧者,壮剧调子中也有广戏皮簧腔。在剧种表演艺术之间的长期交流和吸收中,富宁土戏逐步形成了以生、旦、净、丑为主的行当体制。生行中的"小武"在滇剧中无此称谓,而在粤剧、邕剧中则是主要表演行当。富宁土戏中"末"、"外"行当的区分,也是受广戏的影响。云南壮剧各行当表演除具有类似大戏剧种较为程式性的动作和民间小戏剧种的载歌载舞外,广南沙戏还保留着武不离刀,文不离扇,侧身出场,台中亮相,先礼后唱,拜揖入场的表演规则和身段;沙戏在培训学生时,按小生、老生、武生、旦脚、丑脚分班。乐西土戏生、旦行则坚持着以念白为主及重复几个规定动作的表演。

生:分老生、小生、武生、小武(武小生)。

老生,上场有甩袖、双手推髯、端带等固定动作,大都用扇子做戏;广南沙戏文生出场的整冠、理髯、念诗、归座的表演动作,称为"上引台"。乐西土戏生行表演多用三步一转身,并配以甩袖的固定动作。

小生,演唱调子声音近似旦脚,表演动作多有耍扇子和理飘带等。如《柳荫记》中的梁山伯。

武生,上场均有拉单山膀、左右挥手、转身叉腰亮相等动作。沙戏称武生上场类似京剧"起霸"的表演为"上跳台"。开打时武生所扮将官多带头走圆场,边走边唱,且三步一转身直至曲终,然后开打。乐西土戏在开打前则由武生所扮主角,如《过五关斩六将》的关公,用土族话介绍剧情,然后开打。

小武,为武小生。其表演兼有武生与小生的特点。

旦:分正旦、武旦、花旦、老旦。正旦又称青衣。正旦、老旦的表演较为庄重。花旦表演较为活泼,多用开扇、丢扇、拾扇、耍扇等身段。如《蝴蝶媒》中的柳必英。乐西土戏旦脚表演较为特殊,因其旦脚多为男扮,表演时头微低,每下蹲时总是先用手挽住长袖。壮剧武旦长于开打,开打时的表演动作多与武生相同。如《樊梨花》中的樊梨花。

丑:分文丑、武丑。表演中文丑用扇,武丑用刀和斧。

丑行多夹膀走矮身法,身子摇动,耍扇做戏。丑脚可根据剧情发挥,作随意性的表演,故有"小丑出场,笑破肚肠"的说法,"咿嗬嗨"腔调中的丑脚出场必然唱〔丑调〕,行路则有

〔丑路牌〕。

净:净行表演时常用高山膀,跳跃幅度夸张,动作潇洒,演唱带有瓮声。此行在壮剧中不甚突出,有时多用武生行兼演,故又称净行为“大武”。如《征伐平南依志高》中的依志高便是武生行兼演的净行角色。壮剧净行无定型脸谱,广南沙戏曾使用过赵匡胤、李逵、猪、猴等脸壳。

彝剧是中华人民共和国成立后的新生剧种。民国三十六年(1947)演出《委员下乡》时的表演接近于生活,用一些彝族舞蹈如“跌脚”等掺杂其中。1958年以后,特别是在专业彝剧团建立以后,彝剧的表演,逐渐形成以“跌脚”为基础的各种舞步和舞蹈动作,如“大刀舞”、“公鸡啄食”、“骡子驮棉花”等,这些舞蹈形式与从生活中提炼的走站跑跳、喜笑怒骂、待人接物的动作相结合,形成彝剧的表演形式,但行当体制还刚刚开始建立,导演制的建立也在初期阶段。

佤族清戏虽属一古老戏曲剧种,但在中华人民共和国成立前已濒于消亡,表演几乎失传。1950年后剧种才逐步恢复。清戏的表演程式基本与汉族戏曲剧种相似,但并不十分严格规范。分为生、旦、丑三个行当。生有须生、小生、娃娃生三行,称谓上都叫生脚。旦行分老旦、小旦、摇旦,除摇旦外,老旦与小旦是以剧中人物的年龄来区别,年老者为老旦,中青年统称小旦。过去旦脚全由男演员扮演,二十世纪五十年代末,甘蔗寨清戏艺人聘请滇剧艺人到寨里教戏传艺,简单地学习了滇剧的一些表演程式。近年来,腾冲县文化部门对清戏进行了发掘整理,并培养了一些男女青年演员,剧中旦脚第一次由女演员扮演,同时也由广场首次登上了正式的舞台演出。

苗剧属中华人民共和国成立后新生的剧种,表演是生活动作的模仿与苗族歌舞的结合,尚未形成行当体制。念白均用苗语。

傩戏的脚色行当体制与沿革　端公戏在祭祀礼仪的宗教性的活动中,每个坛门的各种神职人员的设置,都有一套严密的宗教体制,按其职能称谓,分别设有掌坛师、副掌坛师、香灯师、打杂师等。清末民初,戏曲艺术逐渐对端公戏表演有所渗透。在戏曲表演艺术的影响下,各端公坛门逐渐建立起了一套不太正规的脚色行当体制,按戏曲表演中的各类脚色,区分成为生、旦、净、丑等四个行当。

生行:按剧中角色的主从地位和年龄大小,分为正生、老生、小生、一须生、二须生等。

正生,又称须生。每折戏中主要的正面角色,往往由掌坛师扮演。面部一般不化妆,只戴黑髯口。如《天官赐福》里的天官,《大游黄花山》里的殷闻仲,《五台会兄》中的杨延昭等。

老生,面部一般不化妆,以戴白色髯口为主要标志,如《天官赐福》中的南极仙翁,《桃山救母》中的二王等。

小生,面部一般只作简单的自然化妆。如《三山采药》中的陈子春,《灵官镇台》中的金童,《大游黄花山》中的道童等。

一须生，是剧中的主要配角，面部一般不化妆，戴黑色髯口，如《大战凤凰山》中的文昌帝君，《大战黄花山》中的商客等。

二须生，是剧中的次要配角，面部有的作简单化妆，戴黑色髯口，表演时，有个别的人物近似丑脚。

旦行：坛门内习称“帕子匠”、“包头匠”、“窄脚”和“闺耳”。有正旦（其中又分文旦、武旦）、花旦、摇旦等区分。各类旦脚统由男脚反串。

正旦，正旦中的文旦，多属一些壮年妇女，如《四耳打草鞋》中的母亲，《大战桃山》中的二郎母，《大游黄花山》中的三霄娘娘等。正旦行中的武旦，是以武功为主的角色，如《砍路》中的张兰英，《桃山救母》中的桃山公主，《大游黄花山》中的王月牙、王月英姐妹，《凤凰营》中的蔡金定等。

花旦，扮年轻活泼的妇女，如《青松岭》中的刘之英，《和尚讨亲》中的小姑，《春兰送酒》中的春兰，《张三闹店》中的卖唱女等。

摇旦，也称丑旦，多为剧中的女性丑角人物。如《棒香》中的三娘，《杀狗劝妻》中的焦氏，《怒打金枝》中的公主等。

净行：分大花脸、二花脸、草鞋花脸等三类。

大花脸，分为红净和黑净两种。所装扮的角色多为神道天尊或贤君良臣。讲韵白，嗓音高亢宏亮，工架威严而肃穆，如《遣将镇台》中的王灵官，《十二花园姐妹》中的郭元帅，《砍路》中的方相，《马武闯宫》中的马武，《桃山救母》中的李二郎等人物。

二花脸，多属主要配角中之文臣、武将人物。面部作简单勾画，表演工架不拘一格，用本嗓念白行腔。如《请师传牒》里的功曹，《博望坡》中的关羽、张飞，《马武闹宫》中的铫刚，《大战洪山》中的王龙，《大战凤凰山》中的天聋、地哑等人物。

草鞋花脸，又称次净，多属剧中的反面人物。如《十二花园姐妹》中的蚩尤，《三山采药》中的龙精，《大战洪山》中的杨柳真人，《大游黄山》中的詹天王，《收大鹏》中的金翅大鹏等人物。

丑行：俗称小花脸、小丑，并以角色年龄的大小而分为老丑和小丑两类。在端公戏的表演行当中，丑脚的位置至关重要。它不但在宗教祭祀的法事仪式、正坛戏中出现，耍坛戏中的丑行角色更比比皆是。由于丑行的表演自然随便，在演员即兴发挥的表演中，动作尽其随，语言尽其俗。演员越是善于插科打诨或戏谑，动作滑稽取笑，就越能达到“庆坛”的要求，并因此受到主家和观众的欢迎。由于丑行表演必须具有这种表演功力，扮演丑行的角色，一般都由副掌坛师或表演技艺娴熟的老艺人担任。

老丑，一般面部作白色的自由化妆，以戴白色髯口为主要标志。如《请师传牒》、《请功曹》中的土地，《礼请》中的赶坛先生等人物。

小丑，一般在鼻梁上画白色豆腐块，如《四耳打草鞋》中的四耳，《和尚讨亲》中的和尚，

《张三闹店》中的张三,《修造》中的张师傅,《捧香》中的捧香童子等。

关索戏的表演还没有健全的行当体制,艺人按角色所属"行当"袭演,并没有与行当相适应的表演程式和技巧,历来是代代相传,父辈演什么角色,下一代则袭演什么角色,表演上有一定的套路,照搬照演。

表演身段和特技

抖宫装　是滇剧表演女妖、仙女一类人物时的特定的表演身段。表演者因身着宫装做身段时抖动水袖和盔头上双翎助舞,因而得名。亦有身着男蟒、戴面具的抖宫装表演,如《反五关》中苏妲己的化身,《五花洞》中的老妖,其身段带有花脸架式,面部涂色。此外,非神怪人物也可以运用抖宫装身段表现人物特定的身份和心境,如《北邙山》中的隗妃、《搜宁府》中武则天的表演即是。

抖宫装的每组身段包括三种动作:象形动作(曰起)、衔接动作(曰连)、亮相动作(曰止)。按规定,每组身段均要进行正向和反向动作的重复;表演部位是往返于上下场口之间,每个亮相动作又需保持"三调身"的造型美。

抖宫装的上场,有背身倒上、拉袖挡脸上等形式。出场后必须在台口亮相,继而在上下场门做"三次拜月"等身段,这些已形成固定程式。

抖宫装多以打击乐伴奏,锣鼓点常用〔懒梳妆〕、〔翻身鹞〕、〔三叠〕等"耍锣鼓"。在配合特殊身段和"拜月"等时,还要吹奏〔道士令〕、〔闹山河〕等滇剧吹牌。

抖宫装按如下身段顺序表演:金龙摆尾、凤凰亮翅;双凤朝阳、仙鹤独立;双龙吐水、醉卧花荫;蜻蜓点水、饿鹰觅食;风搅残云、犀牛望月;边鱼抢水、美女照镜;双龙缠腰、仙女卧云;双龙戏珠、童子拜观音;鲤鱼摆尾、回望八仙;鸿雁飞翔、倩女抱瓶;鸳鸯戏水、仕女观花;风摆杨柳、并蒂生辉;双龙搅柱、卧鱼闻花;风摆荷花、处子含羞;玉柱托云、嫦娥卧月;鱼跳龙门、顺风摆旗;梅鹿含花,鸬鹚追鱼。表演至下场口,双翎高举,面对台里,执翎右划左抹,撤右步,接走大圆场,正云手急转身至台口,左手放翎,手背叉腰,右手挽花,执翎高举,目视左侧,亮相,或接唱段。

土地加官　滇剧每逢演祝寿戏时,要跳"土地加官"。

"加官"一角由丑行扮演。扮演者头戴相貂,穿红官衣,系玉带,登朝靴,戴面具,执朝笏,捧软条幅登场,步位调步及跳法与京剧生脚"加官"基本相同,只是表演时须突出丑行的特点,耸肩扭颈,三弯亮相造型。

跳毕,扮演者转身把"天官赐福"字样换成"寿"字软条幅挂于正场反背椅上,退步至右斜场,眼视寿屏,耍笏舞袖,起腿前踢后挂转身,使袍襟飞舞,瞬间定相,绕寿屏一周祝贺,

理髯思考，微点头，提袍跨腿至中场，双手握朝笏，当空邀请八仙临凡，以笏当扇、云帚、银牙板等，从各方迎接八仙驾临。逐一安坐后，右手提起“寿”字条幅左右半绕场，立于中场，用笏指条幅左右展示，点头陪笑，把条幅挂回原处，邀八仙起身共同拜寿，入席饮筵。八仙来时，个个腾云驾雾，飘然而至：汉钟离鹅毛扇扇耳扇肚；曹国舅银牙板乱击；张果老打道情退步而上；吕洞宾云帚翻舞；铁拐李独脚而立，举杖点地；韩湘子横吹竹笛；蓝采和双手举花篮上下挽花；何仙姑耍荷花。八仙醉意浓浓，左跌右撞，“加官”送走八仙后取下“寿”字条幅，走至台口微微向台下躬身后，右手横端条幅于笏上，左手舞袖，提袍存腿半调身亮相后慢步下场。

四喜加官　专为新婚志喜而跳。滇剧这一表演，系五人合作共同完成。

剧中须扮演和合二仙、招财童子、刘海（以上四人，即福、禄、寿、喜），各执荷花、荷叶、花篮、金钱戏蟾，引天官登场（赐福天官不戴面具，挂青三，执朝笏，其它装扮与生脚加官同）；在〔闹山河〕和〔道士令〕的喜乐吹奏声中互相配合，笑容满面地走圆场一周，挖门，天官归中以“五梅花”式定相，天官上步，左手抱笏，右手中食指夹鬓从左至右察视；四童举起手中道具齐上步；天官换手执笏，福禄寿喜一一点到，微微点头。急退步折身提蟒横迈步而进，四童后闪身，折身随走“三穿花”至左斜场同时朝前转身变为斜一字高矮定相，齐退步再走“三穿花”至右斜场，同时前转身成斜一字高矮定相；齐退步，四童双扣门，天官急步小圆场归中仍站“五梅花”步位；和合二仙朝前跨步，舞动荷花、荷叶，左右插花亮高矮相，跳孩儿舞，对面举叶相视一笑，跪拜天官、互拜、转身半蹲执花叶交叉定相于中场；天官上步扶起和合二仙侍立左右，招财童子走半边圆场，舞花篮，向天官、和合二仙敬财献宝，半转身双手捧花篮定矮相于天官身前；刘海随之步入中场，手握金钱戏蟾，或上或下，左右翻舞，吸腿独立，探海捧蟾，足踏蟾而理金钱再次戏蟾，向和合二仙献宝逗乐，和合二仙双抄而出追打刘海，招财童子也插入其中左挡右闪，天官上步从中挡隔，四童朝外双翻绕至天官身后对面，刘海、招财返身而走，和合二仙紧紧追逐，形成鱼贯追跑成圆圈围天官于当中，天官从袖内取出“天官赐福”条幅展示于众，提条幅逆转一周，四童俯身而行，双脚往后高踢，用脚尖快跑，一高四矮步、一正四逆而转，形成福禄寿喜四宝扶托天官赐福的流动托塔形状。圆场两周至正台口变为一字横队，天官举条幅后退，连续几次转身变换条幅为“福禄寿喜”于中场，左手提幅，右手握笏托住定相于中场，四童“编篱笆”互抄场找步位，随天官同步向外转身，和合二仙用左、右“弓箭挡”左、右手互搭肩，荷花、荷叶互相交叉定相于天官身前；招财童子跨腿转身，右腿跪地伸左腿举花篮半仰身定相；刘海跨腿转身，左腿盘坐于地伸右腿，右手捧蟾左手拉直金钱半仰身定相；天官在后，和合二仙居中，招财童子、刘海在前造型定相形成三重叠画面。接下来是一套礼仪，与天官赐福礼仪相同。礼毕，五人起立，舞蹈下场。

打定海神珠　滇剧表演身段。在《赵公明下山》中，赵公明战败燃灯道人，和合二仙、

萧升、曹宝路见不平，救助燃灯，赵欲以定海珠制服和合二仙，二仙以落宝金钱收了定海神珠。打珠表演中虎形与赵公明摆出多种造型亮相，并与手持金钱的萧升、曹宝配合高矮式口，突出赵之威风。萧升、曹宝为娃娃生或武生应工。表演中以滇剧吹牌〔闹山河〕套打击乐伴奏。

踩虎打珠：赵公明鞭打萧昇抢背至下场台口，踢曹宝抢背至上场台口。左手握鞭，右手探囊取珠连打萧、曹，虎形翻上，赵至下场门右脚踩虎形，左手反握鞭，右手指萧、曹亮相。

跳虎打珠：赵与萧、曹推磨至上场门，探囊取珠打萧、曹，赵跳过虎形右脚斜踩虎背，左手直握鞭，右手捋须。

倚虎打珠：赵与萧、曹对面推磨，至下场口拍虎背，虎跃上桌椅，赵左脚踩椅，背靠虎形，右手急速抛珠，复正握鞭，左手上举虎爪亮相。

跨虎打珠：虎形上桌，赵公明踩椅上桌，跨腿坐虎，左手握鞭，右手掏珠，抛珠打萧、曹，鞭交右手，划鞭亮坐虎财神相。

骑虎打珠：桌上的虎形头向下场台口，赵立于虎侧连抛数珠，转身跨腿，正跨虎背，左手按虎头，右手横鞭上举亮相。

摧虎打珠：赵下虎背，虎形下桌，扑向萧、曹，赵左手握虎尾左脚踩虎背，向虎示意，虎形回首点头，赵摧虎形上前冲开萧、曹，赵立于台中，先举珠虚打执金钱的萧升，虎形扑向曹宝，曹宝扫堂打虎，虎形“扒虎”滚堂，赵跳过虎形一珠打向曹宝印堂，曹毙命，又一珠打萧，萧复以金钱收之，萧用金钱漫赵头，打鼻、削头，赵随虎形败下。

盗棺　滇剧表演身段，在传统戏《紫霞宫》、《含冤报》中均有盗棺表演身段，盗棺者多为丑行应工，死者多为花旦、摇旦行应工。

丑与旦背靠背反扣手，从幕内背至台中，丑直身解腰上绳索反套旦之颈上，转身扶旦，面对面扶正，取下耳环，拔下头上簪环，用手抠出嘴里的含口钱（玉石），转身双手解帔脱帔，解裙脱裙，丑将头蜕出绳套，将旦放倒，收拾衣物。

该表演源于生活中掘墓盗棺的动作，近代以来，随着艺人和观众的审美情趣的提高，盗棺表演身段逐渐被淘汰。该表演多配合鼓声、阴锣和〔狗舂碓〕曲牌伴奏。

踏罡步斗　滇剧表演身段。是滇剧演员栗成之在《七星灯》一折中诸葛亮上坛时之台步。

身段是：姜维下场后，诸葛亮转半身，向右台口走两步，再向左转身面向下场口稍顿；将剑执于右手，剑锋担于左手挽臂处，左手掌抬于胸前。起步踏斗，先抬左脚，用靴尖先点左、后点右，迈第一步，后抬右脚点左右中，再抬左脚又点左右，迈出第二步，作上坛状。“三步七点”正是北斗七星线圈。

摇旦三大步　滇剧表演基本功。为摇旦行独有步法。常用于刻画角色泼辣能干的性格，或表现人物开朗兴奋的心情。表演者双手摆动，向前大迈三步，配以三锣打击乐，双

手叉腰，回头做“眉眼”亮相，表演时可徒手，亦可手拿道具，如《打鱼收子》中的周渔婆手拿船桨，《茶房开弓》中陈母双手握捧槌。

崴步 花灯表演的基本步法。花灯崴步的动作特点，是左右曲膝，扭腰送胯，配合双手左右甩动（传统称为“风摆柳”），崴起来身体形成波形三道弯，具有一种流畅感。花灯崴步的主要种类：正崴、反崴、等点步（男等点步、女等点步）、扭步、颠步（大颠、碎颠）、小崴、吸步小崴、蹀踩、前跨点步、大屯步（男）、白云步（男）、鸭子踩水步、双十字步等。

各种崴步的性能及特点：正崴、女等点步，多用于表现妇女朴实、大方的性格。女崴步、蹀踩步，动作柔韧舒展，用于表现人物抒情端庄的风貌。大反崴，用于表现男青年矫健挺拔的气质。男小反崴，动作活泼明快，多用于表现男青年活泼或俏皮的性格。吸步小崴、小崴，动作轻快活泼，表现少女的活泼灵巧。颠步，是崴步中较有力度的一种步法，表现男女青年稳健泼辣充满朝气的性格。大屯步、蹀颠步，常用于男性老年的表演。鸭子踩水步、碎颠步，多用于摇旦表演。

舞扇身段 花灯扇花种类（以手执扇的不同位置分类），有捻扇类：平捻花、上反花、放扇、捻盖扇、赞扇、小板扇、别扇。满扇类：平满扇、小团扇、双平花、鹤亮翅、金丝滚绣球（双扇）、扇尖花、提花满扇、大扇。抖扇类：低八字、雪花飘、高八字、遮阳扇、平扇、大扫扇、蜻蜓点水。抱扇类：怀中抱月、送扇、蚌壳花、抱推扇、羞扇、扛扇、点扇。夹扇类（以中指、食指捏扇）：五花扇、反边平花、柳扇、二指变花、风车扇。（以上扇花均在舞动中进行，不包括静止姿态）

主要舞蹈动作：螺蛳转背、船步、横跨步、赞扇登枝、内滑单展翅、白鹤步、小鱼抢水、崴胯、金鸡独立、挡别扇、挡扇翻身、侧蹬跳、跳划、鲤鱼穿江、乌龟爬沙、花灯转、雪花盖顶。

扇舞的运用举例：以“吸步小崴”配合扛伞的摆肩动律，及“大颠步”、“捻扇反花”、“别扇”等动作组合，用以表现花灯歌舞《游春》中村姑少女在春游中喜悦活泼的情绪。以“蹀颠步”、“白鹤步”、“转胯绕扇”、“抱提扇”等动作组合，表现《游春》中老爹这一人物开朗和蔼的性格。用“矮庄步”、“乌龟爬沙”、“踢跳步”、“摇晃步”、“螺蛳出壳”等动作，表现传统花灯小戏《闹渡》中花相公轻佻猥琐的丑态。在现代花灯小戏《三回船》中，用以扇代桨的“船步”、“跳划”、“五花扇”、“小撑竿步”等，表现村姑划船时愉悦轻松的姿态和情绪。以大、小“反崴”、“侧蹬跳”的“绕扇”、“低单花”、“跨跳”、“大扇”、“小团扇”等动作组合，表现花灯小戏《喜中喜》中的三郎，《开财门》中的干哥等小生的形象。用“鸭子踩水步”、“碎颠”、“小后踢”、“摆步转身”、“扣腕踏蹲”等动作组合，以表现扭捏、刁钻的摇旦形象。

舞灯笼身段 花灯灯笼舞亦称“红灯舞”，流行于嵩明一带，该地则称为“团场”或“大团场”，是该地农村中一种表演性和自娱性相结合的舞蹈形式。参与表演者可多可少，多则几十人，一般少至十二人，男、女各半，男舞者手提灯笼，灯笼为直筒形，其长约二十五至三十厘米，直径约十二厘米，灯笼顶端用细铁链拴一短竹棍作为手提之用。女舞者左手

拿手帕或举六角灯(女舞者道具),右手持花扇。表演时,男舞者随音乐节奏作各种耍灯动作,女舞者以“扣扇”为主,变化各种扇花。

舞灯笼的动作,大致有崴灯、胸前绕灯、单花、对灯跳、脚尖花、假过挡、猴耍球、蹲跳8字花、跳四步、空掌(无灯,空手指,似戏曲十三响)、蛤蟆跳、苍蝇搓脚等。

灯笼舞的表演形式,在〔老鹰亮翅〕的唢呐曲牌中,男、女舞者同时从上、下场口作“十字崴步”上场,一对对男女相对时做“刹花”(或称“对花”,男女面对面绕一周后还原),然后复换各种队形。变队形时用打击乐伴奏,或吹奏〔扳马调〕,每构成一组画面时唱一支小曲,如〔一蓬藤〕、〔蛤蟆调〕、〔倒采茶〕等。舞蹈队形有:“白马分鬃”、“跑四城”、“五梅花”、“三窝羊”、“三面镜”、“蛇蜕皮”、“紫竹篱笆”、“龙摆尾”、“里外落城”、“剪子片”等。舞蹈节奏先慢后快,最后又回到“老鹰展翅”的慢节奏中,一对对男、女舞者“对花”后,以“二龙出水”分左右下场。

前三步,退三步　傣剧传统表演身段。用于唱腔间隙,演员听取“幕整”(戏师傅)提词,然后面向观众演唱。具体身段是,右手握扇,左手提住系于腰间的绸带,先起右脚,前跨两步,一小蹉步,再起左脚,跨前一大步,转身,身体向上拎起,再朝前跨三步,然后转身,双脚垫起,右手朝中间一按,双脚落地,右手回位,定位,开唱。

前三步、退三步身段,男、女角通用,所不同的是,男角左手多按剑,右手提绸带。女角不用扇时,双手提绸带作舞蹈,如《樊梨花征西》中金桃、银杏的表演。

搭沿台　又名“跳半甲”。是原芒市司署傣戏班表演主帅出场特用的身段。

出马门踩〔三锤半〕锣鼓点,走台步至台口,起〔打板〕、〔平锤〕锣鼓点,云手、转身、掏翎子,左脚搭在台口的栏杆上,右手高,左手低,半侧身,抓“收锣”鼓点亮相(动作连贯,锣鼓点紧凑)。随后念:“色弄加已羽,项醒得景牟亮喊烘辛。”(意译为汉语是:大老虎坐在这里,全世界都赢不得我。)念完后,甩翎子,起云手半转身(一百八十度),踩〔平锤〕锣鼓,抬右脚往里勾,再用左脚后跟,后踢臀部,走台步上高台,入坐。报家门或唱。

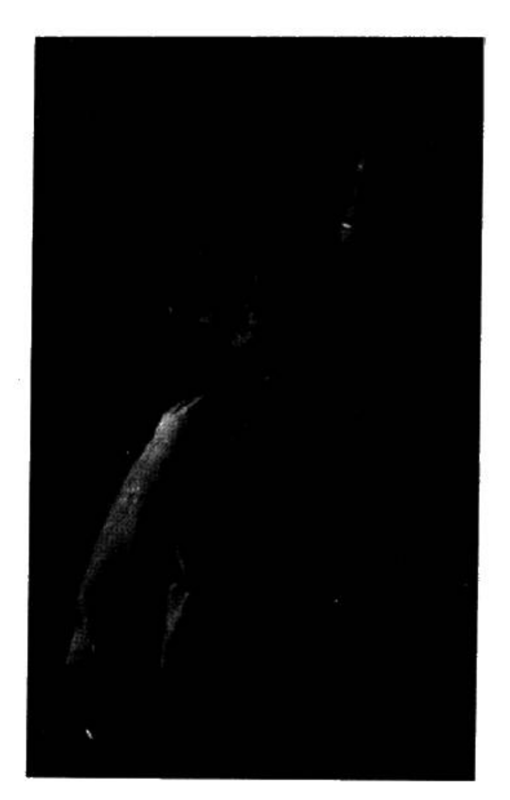
片马水　轩岗一带的傣剧演出中演主帅者,为显其威风都要做此身段。

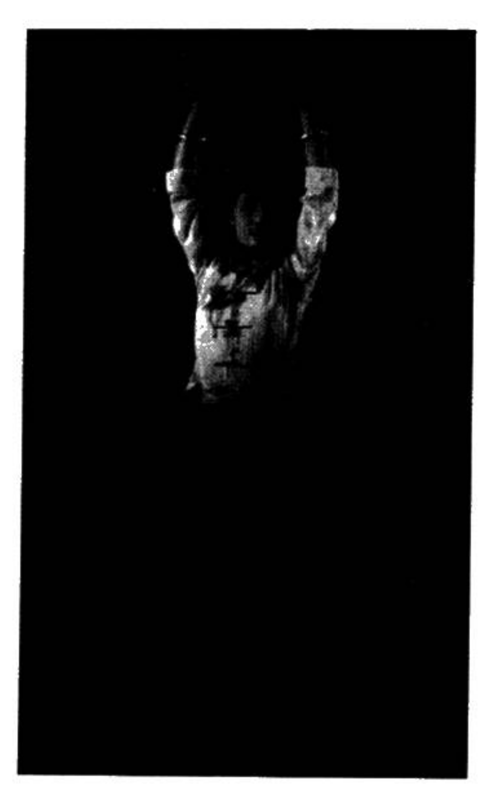
具体做法:主帅未出马门之前,先在台中摆三条凳,成“品”字形(即“门”形)。

主帅出马门,做击拳、踢腿动作(傣族武术范畴,无固定程式)。然后和着打击乐,一个蹉步,跳过右边的板凳,紧接着跳过左边的板凳,然后转身至中场稍后处,再跳过横形板凳,归坐于横形凳上。

双抓天退三　在傣剧中专为扮演草王、番将的花脸所用。出马门起云手半转身,背对观众,双手向上抓去,成“虎抱头”,踩〔起板〕锣鼓点,以“三丁拐步”退至台中,转身踢腿,站定,念散白或韵白,大意说:“我兵强马壮要去攻打某某地方。”

凤点头　为傣剧一般文官及小生常用身段。出马门双手抬玉带,头轻轻一晃,帽子上的宫花或翅子随之抖动,曰“凤点头”。上三步亮相。(见下页左上图)





孔雀眼手　傣剧动作。是以大指和食指相捏，成"孔雀眼"形，其余三指自然伸直，很似孔雀头顶部倒竖的羽毛的一种手势。这种手势由于形象地再现了孔雀的美丽头部和炯炯眼神，故而得名，这种手势对于表现大量的有关孔雀的剧情，十分形象贴切，常被运用。（见上右图）

拜佛手　傣剧动作。是手掌伸开，只以食指弯成"7"形的一种单掌手势。过去在生活中，为佛门弟子专用，以后在世俗社会流传，用于礼貌地拜见长者。在《千瓣莲花》中，岩昆盼拜见亚谢时，即用此手势。（见下左图）





见面礼手　傣剧动作。是模仿白象形态提炼出来的一种身法。演员右手垂直向下，握掌，下弯的腰部和微低下的头相配合，造成下垂“象鼻”的感觉。左手配合膝部弯曲的双腿，身体作大幅度的起落动作。形象地刻画出庞大而笨重的象体行进的形态。傣剧《海罕》中王子骑象出征时，象童引象前行的身段，即用此象形身法。（见上页右下图）

孔雀身法　是模拟静静屹立的孔雀形体而来。身法是右腿微弯，左脚尖着地，右手向上成三道弯，掌心向上，大指成垂直状，左手自然向后，掌心向外，与大指成垂直状，动作完成时，要眼神平视，收腹提气，多用于霎间亮相或舞蹈的旋转，很适合傣剧中以孔雀为题材的剧目的表演。傣剧《朗推罕》中，七位公主就经常使用这个身段。（见下左图）





鹏鸟步　傣剧动作。是仿照鹏鸟矮步的步法。走时双膝微弯，左右脚掌往两边稍稍横迈的一种矮形步法。在傣剧《满撒允闷》中，两个刺客偷偷追杀王子时，就用这种步法。

孔雀碎步　傣剧动作。是从傣族民间舞蹈孔雀舞中，直接引用的一种孔雀快速行进的碎步。行进时，时而夹以左脚的小垫步。这种步伐轻松优美，适合表现欢快、愉悦的心情。《朗推罕》中，金湖边七位公主愉快游戏、追逐嬉戏时，就用这个步法。（见上右图）

三丁拐步　傣剧动作。一般武将用，武戏中武将出马门起“云手”，顺势理须，踩〔三锤半〕锣鼓点，先往左前边迈一步，双脚靠拢，再往右前边迈一步，双脚靠拢，再往左迈一次（每次迈步双脚靠拢时，都要半转身），站定，往里勾左脚（抬腿），踢右脚，蹉步至台口转身“收锣”亮相，即唱或念韵白，大体意思是：“大将威风传四方，哪个也赢不得我。”然后，报姓名，转身站于主帅旁边。

引台　壮剧表演身段。广南沙戏的老生上场，右手用扇柄掀开门帘，侧身出场后上

前一步，然后右手撒扇，迈斜八字上前三步，放袍、合扇、双手端带，正目亮相，接着是整冠、理髯，端带上前三步（根据台子大小上一步、五步亦可），拱手（沙戏服装不用水袖）毕，左手提袍，右手用扇柄推髯，转身入座开始讲或唱。入场时左手端带、右手摇扇，迈斜八字步到下马门前转身拱手毕，退下。这一系列动作，谓之“引台”。它用于文官中的宰相和有地位的官员的表演。

跳台　壮剧表演身段。沙戏《五虎平西》中，焦廷贵勾成黑三块脸谱。上场是：右手用兵器掀开门帘，侧身出场后就大三步走到台中，左手提高山膀，右手高举兵器，亮相毕，舞动着兵器，左右跨腿跳跃一番，走小圆场转到台中，讲或唱毕，双手抱兵器平胸一举（表示拜揖），然后退三步转身，左手拉山膀，右手高举兵器直接冲进马门。这一系列表演谓之“跳台”。

沙戏武戏程式　壮剧中的沙戏，武戏程式分点兵、会阵、攻山头三个部分。

点兵（亦称上将台）：如《五虎平西》，一阵紧锣密鼓之后，狄青“内倒板”（干唱，不用伴奏），尾音一落，幕内呐喊助威，“哦——”同时摇动底幕，打击乐、唢呐嘶鸣，表示人喊马叫、山摇地动的盛大场面。接着，换锣鼓点，唢呐吹〔发兵〕牌子，兵卒用刀掀开门帘，左侧身上场，右手舞刀，左手配式，双脚跳跃到台中，云手亮相毕，归站“八字”第一位，右手抱刀，左手叉腰（女兵手背贴腰），挺胸，正目，丁字步。乙、丙、丁相继以同样表演程式上场归二、三、四位，换锣鼓点，将甲上“跳台”毕，归“八字”第五位；将乙、丙、丁顺序上“跳台”后归第六、七、八位。再换锣鼓点，狄青上，起〔亮子〕扯“四面镜”检阅三军仪仗毕，走小圆场到台口，又退后三步，提脚靠左侧转上“大坐”（沙戏不设“高台”，只设“大坐”）。兵将一、三、五、七右后翻；二、四、六、八左后翻成换位“八字”，狄青登上椅子，左脚搭在“公马桌”边上，讲“定场诗”。每讲一句，弯腰用右手拍桌子上的“惊堂木”一下，四句讲完时连拍“惊堂木”，兵将助威；“哦——”念白毕，点兵，最后下令“兵伐西辽”。一旗兵扛大纛旗带头，兵将随后走“龙摆尾”，狄青上马押阵，在锣鼓、曲牌间奏中独唱，有时齐唱，每唱完一句，必须要原地打一个转身（转身要很整齐），唱毕按出场秩序下，狄青最后在马上抱兵器平胸一举（表示拜揖），然后左手抓缰，右手挥鞭（兵器）左侧身，兵器朝左右方一击（表示摧马加鞭）下。

会阵：宋军从“上马门”，番军从“下马门”，“二龙出水”上。狄青、番将随上到“公马桌”两侧，居左者搭左脚，居右者搭右脚，在“公马桌”下端横挡上，面对面“骂阵”，每问答一句话，必拍一下“惊堂木”，最后同时拍“惊堂木”。双方兵将齐喊：“杀！”起锣鼓，吹牌，双方持兵器跳跃出列，右手高举兵器“架住”，朝里横跨三步，又向外横跨三步，拉开打上、下、左、右“过河”，再打上、下、左、右“过河”，双方主将各以兵器击桌，众喊“杀——！”，第二对上。如此兵对兵、将对将打完，主将起打，兵将又开始对打，此时幕内抖动底幕，场内场外呐喊助威，锣鼓越打越紧，唢呐越吹越紧，满台兵器交错，各对打各对的“套路”，特别是真刀对真刀打得叮当叮当，扣人心弦。番将被狄青打落马下，一兵上前挑起番将头盔，表示取了首

级，一番兵背番将下(背合背，反手背跑下)，被擒者一定要先把兵器打落，然后绑在一旁，收兵时押下；兵将下毕，狄青下。

攻山头：狄青被西辽大将星星落海打败，领兵逃上山头，星星落海领兵来攻，其表演是：台中后方摆一条长凳，锣鼓起〔乱锤〕，宋兵引狄青上，绕场一周，二将护狄青上山(长凳)站“一品墙”，四兵绕场后分站四角。辽兵追上，双方各持兵器打上、下，守者不动，攻者抄一个转身换一个位，换到第四位时，星星落海上，叫狄青写降文降表“三笑”下。形式虽然简单，但很形象。

沙戏的徒手打斗，一般是根据剧情来广泛运用民间武术中的“对拳”、“扳腰”、“翻打”等套路加以适当的美化和夸张，必要时加点滑稽表演，虽然没有程式套路，但打起来自然流畅，情随景生，很有农村情趣。

唱悲调　壮剧表演身段。乐西土戏演出《蟒蛇记》，在“告别”、“春芳被害”、“金哥银妹讨饭”等几处表演中，因剧情发展使人物产生悲痛心境，则出现悲痛唱段，随之做出统一的唱悲调的身段。即：剧中人金哥按反时针方向走慢步；旦脚走三步后下蹲并同时转身，一手挽裙，一手甩手巾遮面；生脚也同时走三步后站立低头，右手甩水袖半遮面，眼盯着身边下蹲的旦脚。每唱一段动作重复三次，演《蟒蛇记》全剧就有九处是唱悲调。每处唱三段，每段动作重复三次，仅悲调表演这同样的一个动作就得重复八十一次。

英雄生上场程式　白剧表演身段。

上场，丢马门：用手掀开门帘，上场，面向内，然后转身亮相。

开口拉山膀：一般为双山膀，即双手在胸前伸直，手心向上，交叉收回胸前，然后翻掌，手心向外双手朝两边拉开。

三不单(又名“双亮相”)：踢左腿(腿稍弯曲)，左手同时由胸前朝下往上划往左前方，掌心向外；踢右腿(动作同上，反方向)；向后踢腿，双手朝胸前交叉，掌心向内，然后翻掌往两边拉开，掌心向外，转身，右脚立地，左脚小腿往后踢，绷脚背，转身亮相。

踢四门：动作同“三不单”。武将上场后分别向左前、右前、左后、右后四门亮相，然后回到中间，左手抬至胸前，掌心向上，兰花指，托住右手肘(成直角)亮相。

坐高台：报完姓名后，转身入帐，念诗(站念、坐念或高台念)。

演武：众呼堂威，奏〔大摆队伍〕或〔清水令〕，众排成一排(称“一条枪”)，跳五方(动作同踢四门)，然后众起舞，舞毕，点将出阵。

杀场：双方交叉朝两边上(动作同踢四门)，比势，摆架式。

打表：凯旋或败阵收兵下场。

劈四门　是白剧武打中各路武生上场必须做的身段。

劈四门即手持武器做动作(或棍术、枪法等)，边舞边到舞台的四角亮相。劈四门的动作要有层次，即为一文、二武、三龙、四虎、五略、六韬。

具体做法：一出马门，跳场至台前，动作要“文”；跳到台左柱子旁转一圈，动作干净利落，要“武”；又跳到台右柱子旁边转一圈，舞得灵活，要似“龙”；转到下马门，动作迅猛，要似“虎”；跳到台中后又转身，面向后台，意为思索，称为“略”；转身向外转一圈，叫“韬”。将四门亮相做完后，才开始念诗讲白。

跳场　近于京、滇剧的“起霸”，是白剧武生出场必须做的身段。具体动作与“劈四门”大致相同。武将在唢呐曲牌声中出场亮相后，分别到舞台四角亮相，再跳回台正中，在打击乐〔独锤〕中亮相，然后自报家门。

灵官手　白剧表演身段。灵官手是左手托掌，右手弯至胸前，伸中指，其余四指并拢，手心向上，形似“灵官”雕塑像。白剧表演中财神、灵官、魁星上场跳场时多用此动作。

垫步　白剧表演基本功，是丑行特有的步伐，走一步垫一步，即左脚向前跨一步，右脚随即在左脚后垫一步；跨右脚，左脚又在右脚后垫一步，节奏较快，出左脚伸左手，出右脚伸右手。

摇旦步　白剧表演基本功。是摇旦行特有的步伐，走路时膝盖上吸，步伐跳跃，双手同时朝左右两边往下压。朝左，左手心向上，右手心向下，双手伸食指，其余四指半握，姆指压中指。朝右，动作则反之，一步一压，走三、五步后突然一跳，吸住左膝（或右膝），脚掌踢一下后臀，低头单手理发鬓，甩臀，动作滑稽。

靠步　白剧文小生特有的步法。八字步，跨左脚，右脚尖随即往后脚跟靠拢；跨右脚时，左脚尖又随即往右脚跟靠拢。

跳步　白剧生、丑、旦行亮相常用的一种步法。即在“八、打、壮！”的锣鼓点中起跳，左脚落地，双手同时挽花，左手心向下盖右手，右手又从左手肘弯里掏出至胸前，伸食指指向前方，落地亮相。

出灵官　端公戏每坛法事的第一折正坛戏《遣将镇台》（或《灵官镇台》）中，必须表演的灵官身段。因专用于灵官上台时表演而得名。表演时，演员身着大靠或改良靠的布制戏衣，头戴披红于上的篾扎纸糊金踏镫、右手执木制金色鞭，左手掐“灵官诀”，在川剧〔排子锣鼓〕的伴奏中起舞。其身段多操架子花工架，按“步斗”的宗教程式，依次作出“上市”、“下市”、“门市”、“正市”等四种舞蹈身段，以展示其“斗口天君”的无上权威。而舞蹈身段中的出场、亮相、升帐等表演，颇具戏曲节奏感。

挽诀　又叫“手法”、“手式”，是端公戏的文、武坛里纯宗教性的手指舞蹈动作。相传，挽诀系道教太上老君所传，是端公掌坛师专用于邀请各位尊神下界，为世人除瘟祛邪的手语秘诀。挽诀计有七十二套，按每套手诀的正、左、右侧等三面，各有一个专门称谓，共有二百一十六种不同的名称和功能。表演时，掌坛师身着法衣，在锣鼓伴奏声中，口中念咒，凭借着两掌十个指头，由精灵而巧妙的编、翻动作，构成形状各异、结构不同的手指形状。按其挽诀手指的动律区分，基本上是三种形态：一是意象形手诀，如：大金刀、小金刀、

老君倒骑驴、引兵土地、白鹤飞仙、玉皇镇印、祖师背剑、观音坐莲台、公母诀等；二是用数目字暗示含意的手诀，如：三清道教、四大天王、五雷烤照、七指莲花、东半球、西半球、总诀等；三是直接用数目字表示的，如：八大金刚、九龙吐水、十全十美等手诀。

在端公戏的表演中，挽诀的运用极其广泛，是识别端公坛门内掌坛师职位真假或技艺高低的一种重要标志。随着时间的推移，挽诀的技艺多有失传，当代掌坛师多已不能全部挽出，即使是技艺较上乘的端公艺人，一般也只会挽出四十套左右。

穿花　是大关县端公坛门里由端公艺人与观众共舞同跳的群舞表演，其主要功能在于烘托演出气氛，吸引更多的观众。表演时，由端公艺人分别装扮成神祖、坛祖、戏神、土地（戴木制面具）等角色，手中各持锣、鼓、钹、铙、马锣等打击乐器，在场中齐奏〔长路引〕曲牌，边奏边舞。场边观众即随着锣鼓点节奏，击掌为拍，并模拟端公艺人的动作，自由跳跃，以此表示神仙和世俗凡人共同欢聚，共庆财源茂盛、五谷丰登、国泰民安。端公艺人表演的穿花套路，动作前后有序，其套路顺序是：鹭鸶伸腿、蛤蟆跳井、犀牛望月、参拜五方、单作揖、双作揖、扯线耙子、踩楼梯环、裹草帘子、怪蟒翻身、戏神戏水、神龙掉尾、满天花雨、卧龙翻身等十四套。跳毕，扮戏神的角色，即以戏曲的身法，向四周共同起舞的观众，行打躬作揖或跪拜礼，以表示谢意。

穿花的各种套路动作，主要是模拟各种动物的翻、滚、扑、卧、跳等形状，具有朴素、自然的生活气息。有的动作虽单调土俗，但结构严谨，层次分明。队形的变化也别致多样。如犀牛望月套路，以每人走一个小三角形的步位而相互交叉套连。由于舞步的节奏急速明快，若没有娴熟的基本功，只要稍有迟缓，势必扰乱舞蹈队形，并有被乐器撞伤的危险。又如蛤蟆跳井，表演者依次模拟蛤蟆被惊吓时的跳动，在锣鼓伴奏下，每两拍出一人，颇有蛤蟆入水时“扑咚”、“扑咚”的效果。

由于穿花是没有唱词、念白的纯舞蹈表演，除在端公庆坛演出外，在一般死人下葬的“打绕棺”阴事法事里，为冲淡感伤气氛，也可表演，但表演的套路，与庆坛比较则大大减少，一般只跳一套或数套动作。

变脸　滇剧表演特技，以下列两种称著。

滞气变脸：栗成之扮演《孔明拜灯》中的孔明，曾运用此种特技。演员化妆时突出面部苍白底色，出场前静坐后台，并用手按摩双眼，使眼神呆滞。当演至孔明病危遗嘱朝中人事安排时，念到“费文祎……”之后，道白拖着长音，身子颤抖，髯口摇动，鼻翼微合，黑眼仁靠鼻梁定神，缓缓上翻，直至眼珠全白，暂停呼吸，闭气致使脸色由白变灰，呈现出一副死相。滇剧《马房失火》中，栗成之扮演白槐，当听说做了八府巡按的儿子在私访中失落印信时，也运用了滞气变脸的特技。

笔绘变脸：滇剧《三进碧游宫》通天教主庞文得知门人被广成子所败时运用此技。庞文的扮演者躲在台中心耳帐的桌后，用早已准备好的彩色碟和毛笔，改绘脸谱。初为红三块

瓦，戴红扎，显示了人物羞惭之态；一段表演后，二次改绘为揉紫底色的出山相，戴黑扎，表露愤怒之情；第三次则改为寿字笑脸，戴白满，表现庞文的恼恨之情。早年扮演庞文的滇剧净行演员卜金山，笔绘变脸流利、熟巧；王嘉荣、高俊峰变脸时所绘谱式以工整秀美见长。

傣剧早期移植汉族剧目《三进碧游宫》，亦有笔绘变脸特技，多受教于滇班，能此特技的傣剧演员有刀邵真、刀贵廷和晃玉等。

扔桌子　滇剧《武松打店》中的表演特技。孙二娘与武松在店中对打，当孙二娘的匕首被武松夺过打飞后，二人一段“手串手”对打，最后，武松打孙二娘“抢背”，并双手拿过桌子横挡，顺势或以“撇桃”扔向孙二娘面前，孙二娘抢背落地不起身，眼见桌子扔来，就地一个“乌龙绕柱”，双脚踏向桌面，将桌子蹬给武松，蹲身亮相。武松接过桌子几个转身绕到桌前亮相。此技类似“打出手”。要求武松悠着劲抛桌子。孙二娘双脚微弯，顺势托住再蹬回。二人配合必须严丝合缝，极有准头，方不致伤人。

剧中武松由武生行扮演，孙二娘由武旦行扮演。早期滇剧演员邱云林饰武松，郑文斋饰孙二娘曾表演此技。

吐水　滇剧表演特技。滇剧《南唐渡药》中高金保南唐救驾患卸甲疯，刘金定杀出四门，至南唐为丈夫渡药治病。刘金定的扮演者口含细竹杆或鸡毛杆，水从管中喷吐而出，直至生脚面前。

刘金定至上场口掏双翎半蹲从正面吐水，随着抖动的双翎直吐水向坐于中场椅上的高金保；复至下场台口重复以上动作又吐一次；第三次则至中场口跪双腿下腰，倒吐水成弧形，吐向高处。滇剧演员李桂兰、碧金玉、周惠侬皆工于此种特技表演。

磨飞燕　滇剧《幽会放裴》中的表演特技。恶奴廖尽忠奉命刺杀裴生，李慧娘鬼魂为护救裴生，与廖搏斗中运用了“磨飞燕”这一特技。李慧娘左手抓裴生衣领，右手紧扣其腰部绑带，裴双脚腾起，顺着慧娘的提劲向前扑跌，双脚盘在慧娘腰部。慧娘在裴起跌之间，急移左手，双手抓紧裴腰部绑带，随即原地旋转，裴生在李慧娘旋转中间同时甩发。滇剧艺人张禹卿(竹八音)长于此种表演特技；在张禹卿之后，滇剧演员周惠依、左美英、吴三元等，对“磨飞燕”这一表演特技都有所继承。

抖腮　滇剧表演特技。是滇剧净行演员李文明扮演《五台会兄》中杨五郎的表演特技。当杨六郎盘问到“杨五郎哪里去了”时，演员一个反转身，右手高举，云帚自然下垂，左手托住朝珠，两脚分开成骑马式，眼睛直视，发愣亮相，下腮由慢而快抖动，表现无言对答，抖腮动作与行弦音乐吻合，持续二十秒钟左右。

扭丝翻花　这是大词戏《疯僧扫秦》中疯僧表演的一个特技。

这个戏的第一场，疯僧进了灵隐寺后，在粉壁墙上提完诗句，坐在公马桌左侧椅子上，主持端上一杯茶来，白：“师傅请用茶。”疯僧接茶，白：“吃了我的病就发。”随即将茶杯朝后往上一抛，捡场人员在下场门前接住。疯僧两眼往左上斜翻，嘴向右边歪扭，现出颠狂相。

紧接着疯僧伸出右手，与主持的右肘弯相扣，两人右脚膝盖相对，以之为轴心旋转身体，自左向右在舞台上由慢而快地旋转，越旋转越快，观众看去，就像一团花在台上旋转，如此一直旋转下场。

翻臂花　大词戏早期演出《会审烙脊》这出戏，演至岳飞受刑后，要表演一些翻臂花的动作，即：由扮演衙役的两个演员肩扛一根五尺长的栗木棍，扮演岳飞者在栗木棍上做翻臂花的表演（有如翻单杠），以表示遭受非刑时的疼痛难熬情境。大词戏早期演员都当过兵练过武，故能胜任此特技表演。

双猴挂印　白剧吹吹腔《孙悟空闹天宫》中孙悟空的特技。孙悟空一个筋斗翻到古戏台的梁上，身体倒悬，双手攫取桌子上的食物。这个特技要求演员有一定武功基础，据说乾隆年间洱源县兰林村的吹吹腔老艺人杨永桐演得最好，他七十二岁高龄时还可以做此特技。

跑马　白剧吹吹腔特技。用篾纸裱马形道具系在演员身上，马身用丝绒或丝绸裙罩住演员的脚，模拟各种马行步法，如“二稳步”，双手在胸前拉住缰绳，双脚一步一垫行走。“跳步”，左脚尖踏地收右脚，右脚掌落地收左脚，似马跳跑；“横步”，左脚向左边迈半步，右脚随即朝左脚尖前跨一步，双膝略弯，一步一闪；“快步”，圆场碎步，表示马行进得很快。花灯、傣剧都有类似的表演。

高屋取红包　是傣剧《八仙过海》中孙悟空的特技。这个技巧要求演员一个筋斗翻到屋檐上，倒挂双脚，取下檐上挂着的红包。擅演猴子戏的李玉囡，即擅此招。

飞刀　傣剧特技。傣剧早期剧目《崔子弑妻》中，当崔子妻（李自新饰）和纣王（龚保林饰）二人同坐在一条板凳上密谈时，演崔子的李生连一把飞刀甩出去，在二人相距仅五分的耳际擦过，使崔子妻和纣王为之一惊。

腾空穿越　是傣剧《闹天宫》中，孙悟空从相叠的三张八仙桌的空隙中，腾身穿过来穿过去的一种特技，傣剧演员封信印（别名李生连）即精此招。

大靠打出手　这是京剧演员关肃霜在京剧《战洪洲》中的特技表演。《战洪洲》系关肃霜的代表剧目，1959 年赵慧聪、金素秋根据传统京剧本和传统川剧本改编。关肃霜饰穆桂英。“大靠打出手”始创于 1963 年。1959 年国庆期间，关肃霜第一次在北京演出《战洪洲》后，从演出中得到启发，萌发大靠打出手的念头，便与她在武打方面的长期合作者李少楼、任德明、万云鹤等一起，反复琢磨，不断实践，成功地创造出了左靠旗挑枪，右靠旗挑枪，靠旗前推磨，靠旗后挡枪，靠旗接枪“缠腕”，再挑起来抬腿踢枪等“大靠打出手”的一系列特技。

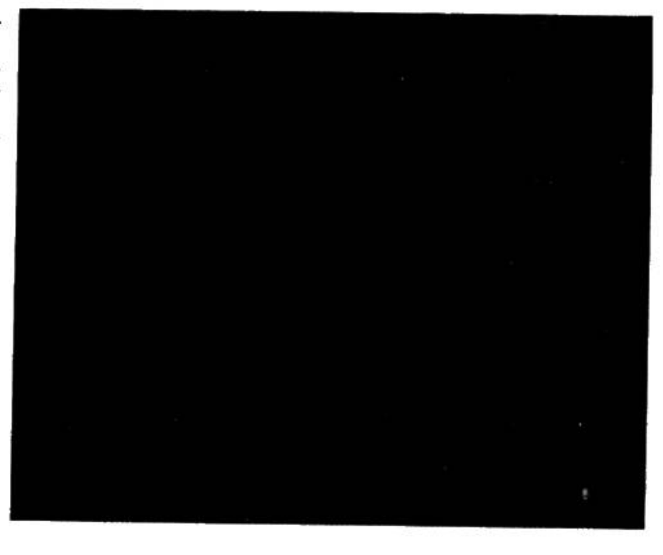
1963 年秋，关肃霜等主要演员率云南京剧院一团赴京演出，在首都舞台上，她首次把“大靠打出手”的特技表演成功地运用于《战洪洲》一剧中，以表现穆桂英的英勇，轰动了北京。一时间，效仿者如雨后春笋。

1979年，北京电影制片厂为关肃霜拍摄彩色戏曲影片《铁弓缘》。根据导演陈怀恺的建议，关肃霜把“大靠打出手”的特技又用于《铁弓缘》一剧中。《铁弓缘》在全国放映后，“大靠打出手”的特技得到了文艺界内外极高的评价，认为关肃霜的这一创造，在京剧武旦、刀马旦表演艺术的发展史上，具有一定的开创意义。

剧 目 选 例

马房失火·相会　滇剧剧目。剧中白槐是洛阳县衙的一名老差头，在白槐与身任八府巡按的儿子白简意外相会的戏中，白槐的情绪有几次大波动，滇剧著名生脚演员栗成之在扮演白槐时，准确掌握这种波动情绪，并以出色的念白与做工表现出来。当白槐与白简父子相认后，白槐正沉醉于欣喜之中，突然听说白简失掉了按台印信，白槐从大喜变为大惊，在〔独锤〕声中，脸色一下由红变为灰白，眼神由光芒闪烁变为失神呆滞，摇头瘫坐，在〔叫头〕中以颤抖的声音念到：“而今这颗按台印信失落，丢官事小，全家性命难保……”接着相继责备白简与老家人白荣，他面对白简说：“如今这颗按台印信失落，你这奴才有一头！”又对白荣：“你这老狗有一担！”对白简：“你走不了！”对白荣：“你走不了！”两边怒视：“你们哪个走得了！”随着“走不了！”三字的吐出，抓起袖头子，砸在白简脸上，在〔丝边〕中全身颤抖，在颤抖中，脸色忽然又渐渐由灰白转为兴奋的红色，呆滞的脸色又闪闪发光，在〔叫头〕中，哈哈三笑。此时，他想起自己出来就是奉命打听印信的事情，断定印信落在县令曾祥端手中，有了下落，心情也由惊恐变为踏实了。栗成之的这段表演，适当借鉴了京剧念白的一些技巧溶汇于滇剧念白之中，念得节奏分明，铿锵有力，配合甩袖头子、髯口甩动等做工，恰当地表现了白槐的情绪转变。艺人相传，他脸色的变换，是使用了气功。

韩琪杀庙　滇剧《秦香莲》中的一折，又名《三官堂》。韩琪一角，由武老生应工，表演特点在于充分表现韩琪杀不杀秦香莲母子的内心矛盾和冲突。



秦香莲手牵冬哥、春妹进庙，把门一关。韩琪〔冲头〕上，一脚踢开庙门，杀一过堂、二过堂，举刀换式口，三个亮相。第一次，一“漫头”，刀从秦香莲头上漫过，韩琪双手举刀亮相。第二次，韩琪背刀，右手转过刀来夹在左手腋下，刀尖朝上亮相。第三次，反绕头，作杀介，搅刀，左手托住右手举在刀柄上，左手搅刀把底，刀尖对着秦香莲亮

相。

秦香莲唱完，起〔乱锤〕、〔三锤〕，韩琪晃刀，对秦"三漫头"，亮相，接着韩双手按刀拄地，唱〔丝弦倒板〕"贫妇人一言把我问"，之后叫一声"贫妇人你你你站起来"，用刀逼视秦香莲母子，"磨场口"，秦香莲由上场门左后角磨到下场门右后角。韩琪则相反，左手推髯往下一丢，接唱〔一字〕"问得我韩琪无话云"。韩、秦二人对唱到秦指着冬哥、春妹"一双儿女是证凭"，韩琪仔细观察冬哥、春妹果然象陈世美。秦香莲再唱〔丝弦苦品〕说出前因后果。韩琪边唱边将一锭银子给秦香莲，左手一摆，叫秦香莲赶紧走，手放下来时，无意中碰着刀柄，猛想起一件事，追出庙来，叫她转来。秦香莲刚刚在〔冲头〕中走出庙门，听韩叫声，大惊。唱〔飞梆子〕四句责问韩琪出尔反尔。韩琪内心痛苦，抽出刀鞘的三分之二，手指钢刀说明陈世美要拿钢刀验血为凭。秦香莲唱〔滚板〕，要求韩琪杀她本人，给孩子一条生路，母子抱头痛哭，这时韩琪在〔乱锤〕中下决心，唱四句〔三板〕"倒不如我死把他们放……贫妇人你往庙外看……"用手指庙外，秦香莲一出庙门，韩琪作拔刀自刎介。动作是：甩髯口，拔刀，用刀叶子挡在右胫上，刀尖向右，髯口往右手手背抛出，再用左手扶刀柄，顺势右手往左边抹过去，"倒碑"（或者叫"倒硬人"，京剧叫"僵尸"）。

会缘桥　滇剧连台本戏《目连传》中的一折（又称《老背少》）。剧情说的是在会缘桥修好那天，李大背着妻子去乞讨周济的故事。

此剧表演的特点，在于两个不同行当的人物由一人扮演。一般由旦行演员应工。扮相上李大（生脚）真身假头，一枝梅（旦脚）真头假身，即旦脚的脸，老生的身段和步伐。

演员迈着稳健的步子出场，偏着真头亮相，让假头左右回视。扮演者背上背的是假身子，左手托在胸前控制李大的假头，右手拄拐杖，真头与假身连成一体，假头与真身情感一气贯通；李妻一枝梅是双脚瘫痪而神思忧郁，李大则又聋又哑，表情痴呆，使观众感到是性格截然不同的男女两个人在舞台上表演。滇剧艺人张子谦的表演讲究分寸，男女配合得当，真假配合得当，形体动作准确。

昆明市滇剧团的赵纪良、刘乐生都擅演此剧。

铁笼山·鞭打　滇剧剧目。主要描写杜后乱宫的故事。元英宗有三个太子，三太子杜锁元是杜后所生，为了篡权夺位，杜后进谗加害大、二太子。英宗竟将大太子铁木耳贬上铁笼山，二太子又被杜后亲自监押法场问斩。剧中的杜后以恶旦应工。

此剧从大太子闻讯，亲率人马下山救回二太子，杜后紧追上铁笼山开始。

杜后鞭打二太子时，在"当共壮、当共壮"的锣鼓声中，杜后打一下，二太子水发甩一个样式，连续甩了几个不同的花样。杜后鞭打大太子时，因为大太子文武双全，马鞭刚挥起就被大太子抢过，两人双手一叉走了近二十圈"风车子"，并趁对方起脚时，杜后用穿椅子的技巧，一个箭步用"大坐墩"上了椅子，紧接回过左手抓住对方的腿，把脖子一仰，侧过头来，眼睛盯住对方，射出两道凶光，大太子便不敢动手。

在揭露杜后的宫室内丑事时，杜后念〔课课子〕中的“卖妖娆就卖妖娆”一句的眼神身段，又转成花旦的表演，扭捏传情，用“边鱼上水”的步法；念到下句“你把老娘怎开消”时，又突然变成恶旦的表演，面目狰狞可怕。最后牛暖臣要来杀杜后时，杜后又用痴呆眼、抖水袖、全身木然、腿瘫等动作表现出内心的恐惧。通海滇剧团姜凤鸣擅演杜后。

东窗修本·幻觉　滇剧剧目。描写秦桧害死岳飞后，与其妻王氏定计欲再加害岳家满门，以便斩草除根的情节。按老戏演法，当秦桧在东窗修本章时，岳家父子三人鬼魂上场。1950年后，通海县滇剧团净行演员王飞云演出此剧，把岳氏鬼魂改为秦桧的幻觉。当秦桧的本章写到“恩祈万岁将岳氏满门眷属，押进京来斩首，以绝后患”时，起〔独锤〕，秦“啊”的一声尖叫，收笔往后一甩身子扑在桌上，开眼堂，将软相雕推向脑门，在〔龙灯锣鼓〕声中，慢慢由椅上起身，抬头看见岳飞(幻觉)、突然一惊，两肩一耸，转身到桌子里面(桌在下场口)，两手垂直向下，两眼呆视桌子上角，少顷，以两袖拭眼细看，又慢慢地向下场的桌子两角走两个半圆场。两眼惊视，表示有人进逼，双手抱袖，接着水袖垂直，不住抖动。

秦作揖求饶无效，又急步转身至右桌边想逃跑，“武场”即变为〔鬼挑担〕，此时他两手不住地一上一下，一前一后地翻动，整条袖统宛如曲水流动，水袖又似风吹白云般地前后悠晃。步法采用靴尖落地，靴跟用旦脚常用的梭步，直线地左右走动，好象从什么方向也难脱身似的。借用的这个身段，滇剧叫“吊背身法”(吊死鬼的身段)。秦逃跑不成，又以两眼呆视下场，甩左手出右脚向后退，忽觉后面有人，双脚一纵转身，发现了张宪(仍是幻觉)，“武场”变为〔滚头子〕，秦桧“坐墩”、“卧鱼”坐在地上，右手高举过头，左手把水袖不住地绕动，整个身子往后挪移，随之双手作揖，人又退至下场口面对上场口；就在人还未坐地之际，来个象鹞子翻身的动作，又以高吊毛身段窜至岳飞(幻觉)面前不住叩头。

最后，起身双手抱袖，云手，右手抬高，左手向右甩出，起左脚跑个大圆场，至中场时站住，双手抱头，发出一声“哎哟”惨叫，倒跌于地。接着，家院上来，将秦扶起，唤醒，他微微睁眼，不住叫：“打鬼！”待家院说：“小人是秦安。”他回忆刚才的一幕，惊恐地说：“哎哟！我的病来了！”

打鱼收子　滇剧剧目。周渔婆是摇旦应工，打鱼一段表演，以生活气息浓厚、人物风趣见长。在母女离家打鱼的路上，周渔婆看到女儿长大，回想起自己当年，不禁学走姑娘步，在摇旦的笨拙体态中糅进花旦的娇羞妩媚。但突然发觉自己失去青春，又夸张地走了三大摇旦步，表现自己尴尬的心情。

周渔婆下水感到水寒如冰，牙齿打颤，让人感到是十冬腊月；她上船时磕掉鞋里的沙子，让人感到她是刚脱离沙滩；听说网到娃娃鱼，她伤心大哭，说是怕要死人，让人感到她迷信可笑；当女儿告诉她网里拉起来的是个小伙子时，她热心救助，但还要试探一下女儿。最后弄明被救之人是忠良后代，毅然收之为子。

早期滇剧演员罗香圃扮演过周渔婆，表演细腻生动。以后碧金玉也扮演过此角。

闯宫·拒认　滇剧《秦香莲》中的一折。拒认一段戏，生、旦俱有大段唱腔，念做兼重。滇剧女性生脚演员彭国珍扮演陈世美，与扮演秦香莲的碧金玉，表演细腻，配合默契，唱做俱佳。秦香莲初见陈世美，二人相互从脚到头打量，目光相接，在“叭、打、仓”的锣鼓声中，陈甩书、抓袖、背手，惊恐不安，秦却单绕袖、背手、激动地端详陈，流露出夫妻之情。

当秦以沉痛的心情述说二老双亲饿毙之后，陈内心矛盾，彭国珍音色甜美，唱〔胡琴散二流〕“听说是二爹娘双双饿毙”一段，婉转低沉。但接着念头一转，唱“想如今中状元连升及第”一段，又用柔巧的运腔，表现陈对现实富贵的留恋。这激起秦的忿怒，碧金玉在以韵白及带说带唱的〔云里白〕，诉说“秦香莲，泪如珠”的悲痛与“秦香莲满腔怒气无泄处”的愤怒交织的心情中，加强了语调的强弱起伏的节奏，以显示角色心灵的震颤。接着，碧金玉又将云南民间祭亡灵时的哭诉音调，糅进〔胡琴二流〕中，诉说陈不认秦所导致的秦的凄苦，渲染了唱腔的悲凉色彩。陈这时将秦踢倒在地，回身下场。彭国珍以两次回头张望倒在地上的秦，欲去不去，以表现陈内心的复杂矛盾。

彭国珍、碧金玉皆因演出此剧在云南1954年云南省戏剧艺术工作评奖大会上分别获表演一、二等奖。

鼓滚刘封　滇剧剧目。《鼓滚刘封》描写张飞发兵上庸，惩处怀有二心不救关羽的刘封。杨明的整理本突出描写了张飞与刘封性格的反差和相背的企图。张飞复仇心切，粗中有细，刘封图谋不轨，做贼心虚。戚少斌与邱云荪扮演的张飞与刘封，在表演上充分利用了这种反差，形成强烈的对比与冲突。戚以唱为主，发挥自己唱腔洪亮淳厚的特点，怀念关羽一段，唱滇剧〔丝弦〕而有梆子韵味，悲壮激越，末尾一句“可怜他、他、他盖世英雄丧疆场”，悲恸中显忿怒，配以眼神的运用，显示张飞的心境。在念白中，戚以有力的喷口，表现张飞的雄武与气忿。



和张飞的苍劲、雄武相对衬，邱云荪在表演中虽以丑脚应工，却溶进了二花脸的工架，武生的灵巧，花旦的柔媚，使之与丑脚的诙谐、猾琐混为一体以表现刘封的外强中干。邱的表演以做工为主。当听说张飞兵抵上庸时，他用了从高桌上连人带椅跳下的高难动作以表现刘封的震惊。当张飞给他看相时，他配合戚少斌的唱腔，戚唱一句，他做一个耍翎子的身段，先后做了“凤点关”、“点雀翎”、“反抓翎”、“正抓翎”、“双抓翎”、“双合翎”、“垂扬式双抓翎”等舞姿，体现刘封的得意忘形。他的唱腔虽不多，却有特色，假哭关羽死亡的一段唱，在唱腔中糅入陕北民歌的一些音调，不露斧痕，整

段唱腔似悲痛而实滑稽。

本剧曾是滇剧名净王海庭、王飞云的代表剧目。1959年杨明重新整理，云南省滇剧院首演。

宝鸡山　滇剧剧目。主要写唐末，僖宗在朱温的追逼下，被奸臣田令孜逼死的故事。剧中的唐僖宗由须生应工。早期滇剧艺人栗成之、郑文斋皆擅演此剧，生行演员哈吟天的表演曾得栗成之的指点，他经过长期的舞台实践，能较为准确地运用眼神塑造唐僖宗这一人物，从而使这出戏成为哈吟天的重点保留剧目。

哈吟天在此剧的表演中，主要在眼神的运用方面有特色。他用眼神表现人物的惊、怒、惧、呆等各种心理状态，使眼神功的技巧和人物感情有机结合。

唐僖宗在“襄阳”〔倒板〕中出场，眼神惊恐，目含疑惧，不觉马脚被绊，半蹉步亮相，转瞬想到自己是一国之君的身分，于是强压惊恐之情，急转换为镇定的眼神，勒马颤声呼出“走！”在“龙摆尾”的调度中，不时用“溜眼神”游目四顾，提防追兵袭来。

唐僖宗下马后随田令孜上山，抬眼一望，见山高路险，风急土扬，两人双换手，甩髯口奋力登山，一步一停顿，眼露惊喜之色。待他攀上高山，回望来路，心中后怕，目中尚有惧意。朱温大兵杀来，他眼神愈发惊恐，手、髯急抖，眼神左右溜转，猛甩软王帽，露水发，双脚窜起“坐墩”，眼神发呆。

唐僖宗被困庙中三天三夜，腹中饥饿难以行走，手拄拐杖，眼神昏花，缓步而行，朦胧的目光左右微视，忽觉眼前蝇虫飞舞，双掌一拍，晃首睁目，方知并无蝇虫，踉跄一步，拄杖强立，昏眼微闭，一副又饿又困、目花眼乱的样子。唐僖宗一见田令孜，不由火从心上起，“怒目”而视，咬牙切齿，愤斥奸贼。

唐僖宗在田令孜的威逼下，咽喉气闭。哈吟天使用了提气控制的手段，气往上涌，直至面部，眼神斗拢，左右踉跄，举印亮相，从“斗眼神”转为“死眼神”，僵立而死。

烤火下山·洞房　滇剧剧目。大戏《小富贵》中的一折。写书生倪俊与被山大王抢劫上山的尹碧莲在洞房之夜的故事。剧中尹碧莲以小旦应工。唱念不多，更多的是用身段、眼神来表现人物性格与心态。万象贞(艺名小八音)扮演尹碧莲。她的表演，细腻生动，层次分明。

在第一个层次中，尹碧莲满怀着期待的心情希望在洞房中的书生倪俊给予自己温存和爱抚。万象贞在静坐中主要靠“偷看”来表现人物的心理状态。起先是少女羞怯的偷看，第二次是爱慕对方的偷看，第三次是期待的偷看。

在第二个层次中，尹碧莲主动接近倪俊，希望他不要辜负洞房良宵。万象贞主要运用为倪俊披衣、挨近倪烤火等动作来表现人物心情。

第三个层次是尹碧莲对倪俊一再拒绝同床产生怀疑，主动追逐倪，要他表明态度，她利用耳帐追逐倪俊，正圈追反圈追，两人相遇，尹低首含羞，玩弄衣角，衷心盼望倪俊的温

存。忽然一声鸡啼，良宵已逝，尹碧莲唱出一段〔丝弦二流〕吐诉自己的哀怨，待到倪俊说明自己是有妇之夫时，她一步倒退，瘫坐不起，凄苦的眼神中透露出绝望。1956年云南省滇剧团曾带此剧到北京演出。

打瓜招亲　滇剧剧目。通过剧中人郑子明、陶三春风趣的对打，揭示了郑子明的憨厚直率和陶三春对英雄的爱慕心情。这个戏最早由周惠依饰陶三春，李廨森饰郑子明，1959年曾到北京演出受到好评。

周惠依扮演的陶三春，身段潇洒，一招一式干净利落，表情比较细腻，讲白吐字清楚，具有较浓郁的生活气息，表现了云南农村姑娘直率纯朴的性格。其中陶三春与郑子明对打对唱的一段〔七句半〕："这黑汉，哪家娃，敢到我家来偷瓜，打坏西瓜还把人打，一拳下来你难招架，打你个猴子滚西瓜。你认输赔礼还则罢，若不然叫你哎哟哟，命丧黄沙！"节奏明快，吐字清晰，昆明味浓。打时更多是摆式口，招式甚为优美，特别是最后打不赢郑子明采取点穴法，接唱"姑娘我惯用点穴法"，剧场气氛活跃，喜剧效果强烈。再一段是当陶三春看上郑子明，旁敲侧击对其父讲"这个黑汉脸倒是生得黑，本领也不错，人也爽直，年纪也不大"时，表演既直率、又含蓄，恰如其分地表现了少女的羞涩心情。

滇剧文武花旦这一行的逐步形成与完善，是在1950年以后，周惠依是在新中国培养下成长起来的第一代文武花旦。她在滇剧《杨娥传》中饰演的杨娥，以精湛的表演技巧突出地表现了侠义女子杨娥反对吴三桂卖国求荣的巾帼英雄形象，1956年在云南省第一次戏曲观摩演出大会中荣获一等奖。

送京娘　滇剧剧目。写赵匡胤救出少女赵京娘，结为兄妹送她回家。途中京娘见匡胤英武忠厚，萌生爱情，而赵拒绝了她的爱。赵京娘(1956年)由申丽珠扮演。

在送妹的表演中，演员充分表现了京娘对匡胤纯真的爱情，准确地掌握了表演的基本格调与动作的分寸。

京娘以小碎步出场亮相，执鞭缓辔徐行，以鹞子翻身表现马失前蹄的情景。喜悦的目光透露出京娘与赵匡胤同行的得意心态，继而京娘用丢鞭、甩绣鞋、上马拉匡胤的手等行动，试探赵对自己的情意。这些行动做得大胆而又羞怯，有些动作的选择与京娘的天真活泼恰相吻合。京娘用草尖捻赵的鼻孔，当赵吓唬她时，她又撒娇地哭诉求饶。在演唱一段丝弦〔二流〕中，唱词"菜子开花遍地黄"等糅进民歌风味，使用了民间情歌的暗喻手法，演员配合演唱，使用窥视、斜视等眼神，表现京娘对爱情的追求与天真无邪。

双拜月·拜月　滇剧剧目。为《拜月记》中之一折。曲靖专区滇剧团首演，杨瑞华饰蒋瑞莲，在1956年参加云南省第一次戏曲观摩演出大会，获演员一等奖。

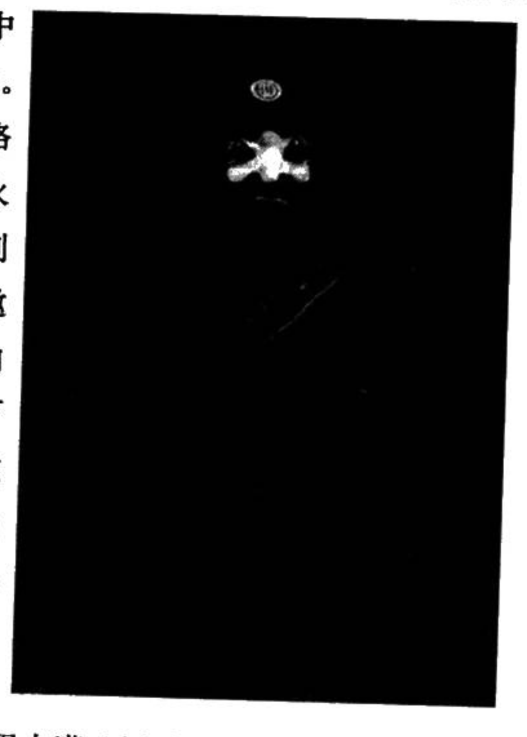
蒋瑞莲第一次上场时，以轻盈的曲线碎步伴随节奏鲜明的小锣点子。在见到陷入愁思的瑞兰时，娇声嫩语而又假意嗔怪地念："姐姐出外玩，不把小妹喊。"用的是随口白(昆明话)，与此同时用两眼上下打量对方，以猜测的口气接唱："你面带愁容色惨黄，有何心事恼

人肠。”短短数语把一个天真活泼，既有礼貌，又善于察颜观色的大家闺秀展现出来。

在猜透瑞兰心事被其假意娇嗔责备举手欲打时，瑞莲两眼环视片刻后，将身逼近瑞兰，调头向内，撒娇地又哭又骗，用双手捂面唔唔地哭着。在瑞兰的八句唱段中，瑞莲通过从手指缝中不断地窥探，表现了她的机警幼稚，活泼可爱。

在取香拜月这段戏里，瑞莲长达五六分钟的表演中，以“风摆柳”的轻盈疾步来逗着瑞兰，她用大幅度的动作拨开花枝，时隐时现，窥视偷听，蹑手蹑脚地跟在瑞兰身后，用手指比划，摹仿对方盼郎早归等心情。当瑞兰用石头打来时，瑞莲急转身“蹉步卧鱼”闭气疑视，待瑞兰说：“……原来是风吹花枝”走向一侧时，瑞莲起身面对观众长吁一口气，随即略伸舌头以示“冒失”，演员运用了传统的手、眼、身、步表演程式，准确而细腻地刻画了剧中人物的心理状态。

女装箱·上菜　滇剧剧目。是一折经过整理，反映民间生活，乡土气息较浓的传统小喜剧。写龚大狗撮合一对青年的婚事的故事。剧中龚大狗由曲靖专区滇剧团陈玮扮演，“娃娃丑”应工。在摆宴前龚大狗的一段丝弦〔二流〕腔（五字句格式），唱词中夸赞曲靖的韭菜花、鸡蛋面，宣威的火腿，路南的卤豆腐等土特产。由于表演者在唱法上别具一格，使之达到一句一个“花”字（即“好”!）。在邀坐入席时，龚母唱一句丝弦〔一字〕后，龚大狗由台内喊着“菜来了”上场。行至舞台左侧，从盘中抓了一下丢入口中嚼几下，面部表情表露这盘菜是花生米。在邓张氏接唱下句后，已经下场的龚大狗又放开嗓门边喊边上，从表情上可看出他手上抬的是一碗盛得很满、很烫的汤菜，当把菜碗放到桌上后，立即收回双手，把大姆指轮流放入口中沮丧着脸边吸边吹，龚母见状，把大狗拉向一边看手，示意叫他不要把菜盛得太满，以免烫着。大狗会意后，立即又欢天喜地蹦蹦跳跳地跑下。由于表演者体形很胖，从面部造型，到抬菜时的偷嘴和手不停脚不住地蹦蹦跳跳等动作，表现了大狗憨厚调皮、幼稚天真的胖娃娃个性。从此陈玮得了“胖大狗”的浑名。



青儿闹西天　滇剧剧目。昆明市滇剧团汪美珠、陈婷芸、顾木兰先后扮演青儿，以刀马旦应工。

为了表现青儿仗义勇为，爱憎分明，勇于同恶势力斗争的精神，“挣锁下山”一场，青儿带着一条沉重的锁链，唱“襄阳腔”，边唱边舞，运用武生身段，一句一个造型。一组挣扯铁链舞蹈：扯链、云手小涮腰、蹉步、蹉手挣链表现出锁链的沉重及青儿心中冲天的怒火。随

后，她又抬腿抓链亮相，涮腰翻身，单手举链唱："运神功……砸断这如意金锁链……"大幅度的身段，"满台飞"的调度，表达青儿急于断链下山救白蛇、报深仇的心境。



雷峰塔前突遇许仙，青儿又喜、又怜、又惊、又恨，在展示感情变化上较多地使用了气息的吐纳提收和手势与肩头的颤动，时而双眼含泪，时而怒目而视。

"西天罗汉堂"一场，演员出场，押着法海亮相，迈着方步进入罗汉堂，用蔑视的眼神左右打量，理直气壮地与如来据理力争。回述自己与白蛇下峨嵋后，所行善事一段，青儿强压怒火，字句分明地娓娓道来，一句紧扣一句，最后，三个"这就是"，一句紧接一句，一气呵成，把情绪推向高潮，使如来哑口无言。当如来恼羞成怒命众罗汉擒拿青儿时，青儿夺过一罗汉手中的拐杖枪，与伏虎罗汉对打，演员套圈走旋子，踢出手，踢圈；与醉罗汉对打中挑酒壶，与众罗汉开打时耍旗、踢锤、绕圈夺枪。最后，演员用"乌龙绕柱"猛起，脚踢法海，抢背、翻身、龙虎形"窜毛"，塑造了侠肝义胆，临危不惧的人物形象。

斩颜良　滇剧剧目。三国戏中的一折。颜良是袁绍的大将，大败曹操部下诸将，后为关羽所杀。1961年红河州滇剧团整理演出，王少明饰颜良。传统演法是穿改良靠，王少明饰演的颜良是按"南派"演法，既不象"北派"那样扎大靠，也不穿改良靠，而是穿花箭衣、虎皮甲，戴虎皮盔，假眉，假鼻子，假脑门，搓脸，这样的装扮在滇剧舞台上是少见的。

颜良〔四击头〕中上场，踩着〔纽丝〕节奏，背刀，然后反拿着三耳大刀，冲到台口亮相。两军对阵，颜良杀退许褚后，耍了一路大刀。这路刀法与其他戏不同，动作快而劲猛，先耍前进和后退的大刀花，接着使劈喉花，猛转身向里，大刀上膀，又向外急转身耍背花，又连使三个大转身，右手交刀给左手，左手把刀托向头顶，用左手掌托刀起平花，向左转身，右腿跨，左腿踹，左手再起腕花，右手掏双翎子，骑马蹲裆亮相。

许褚败阵，曹操命夏侯惇救许褚上山，夏又败走。打击乐起〔冲头〕，颜良舞大刀花，反把拿大刀过头，左手接刀，紧交右手，盖左腿，踹右腿，涮刀，左腿随大刀走大翻身，背刀背向观众亮相。接着，颜良杀死曹营八将和朱琳、卢照后，把白马坡团团围住，然后唱四句襄阳〔三板〕。当唱到"大吼三声你们哪个敢"时，随着"敢"字的大行腔，横刀在胸，然后一个小圆场，右手反拿大刀，向后涮刀把，压翎子，右手腕花，仍横刀在胸。唱到"得意洋洋"时，打击乐〔丝边〕一击，抬右腿成山羊腿式，横刀。唱到"战一场"，山羊腿上下抬动，刀向左右挥动，把颜良趾高气扬不可一世的心情表现出来。接着起紧大刀花，转身出刀，左手接刀，从

刀下仰翻身，提刀掏翎子亮相。动作边式有力，速度快，表现了“要拿曹操祭宝刀”的英雄气概。

八义图·打堂　滇剧剧目。为栗成之、周锦堂早年的代表剧目。云南省滇剧院演员彭国珍亦擅演此剧。“打堂”一折，情节是义士程婴、公孙杵臼为救护晋国忠良之后赵氏孤儿，二人同盟订计，一个献子，一个献身，在屠岸贾的监视下，程婴鞭打公孙。舞台正中置一桌一椅摆成大堂（椅子位于桌后），程婴鞭打公孙杵臼之先，屠岸贾立于桌后，程婴立于下场门桌侧，公孙杵臼被二校尉棍打漫头，抢背扑于台中。当屠岸贾下令拷问公孙时，程婴与公孙在〔急急风〕的锣鼓中双望门，二人用眼神和手势做了一个无声的暗示动作。随着一声惊堂木的响声，四校尉高呼“打！打！打！”程婴领命接鞭，当唱罢襄阳〔倒板〕“军威大堂领将令”后，在〔冲头〕、〔四击头〕锣鼓中，程婴一鞭打公孙抢背，公孙抬左腿侧坐于上场角；程婴转身立于下场门处，右手抱鞭，左手扬袖，目视着双手抖动的公孙杵臼，以严峻的神情掩饰着他内心的痛楚；屠岸贾左手掏双翎，右手指着公孙。程婴接唱襄阳〔一字〕“公堂上难坏了小程婴”等三句唱词。这三句唱词的表演按滇剧“扯四面镜”的传统手法进行。即每句唱罢，程婴鞭打一次，在〔夺头〕锣鼓中，程婴公孙各据上下场门和上下场角，在对角的位置上，摆出高矮式口，并运用马鞭、水袖、髯口、甩发辅助造型，屠岸贾居于舞台中后，与程婴、公孙三人始终处于不等边三角形的部位，屠岸贾是踏凳、抚桌和搬弄双翎，进行观察和“判断”，众校尉在一侧以立棍、拖棍、抱棍的几组亮相渲染威势，施加压力。

当程婴唱到“咬牙关心暗痛将兄拷问”时，打击乐起〔冲头〕、〔哑长锤〕，二人相背推磨，程婴左右回手鞭打，公孙跪步左右甩髯；继而公孙握鞭将白满搭于鞭上，在紧〔丝边〕鼓点的伴奏下，公孙抖动白髯，程婴又狠打一鞭，公孙抢背，做出巨痛难忍的表演，程婴转身交令。

依莱汗　花灯剧目。叙述中华人民共和国成立初期，傣族少女依莱汗被头人叭波龙诬为琵琶鬼后的一段遭遇。扮演依莱汗的史宝凤，主要以唱来表现人物的心态。“血诉”一场，她被迫火烧自己的家，手执火把，先以悲愤的心情唱出“我声声血泪诉衷情”一段，再以哀怨的情绪唱“我本是出水荷花多洁净”诉说



自己的纯洁，接着情绪一转，控诉叭波龙的诬陷，最后对乡亲们作出亲切的嘱托。演唱的处理，层次分明，转换自然，她吸收了京剧及歌剧的发声技巧，使这么一大段唱腔顺流而下而又波澜起伏，以前花灯的唱腔从来没有表现这样复杂的情感的。

扮演大头人的女儿南苏的张惜荣，采取与史宝凤的表演完全不同的手段，以做和念白为主。在“提亲”一场，她听到叭波龙已经向岩温家提亲，以为自己可以嫁给岩温了，于是喜笑颜开，走了几步花旦步，等到叭波龙说岩温不同意婚事，她又以摇旦的放肆干嚎了起来，突然情绪一转，又叫着“我不哭了”而另打主意。她将花旦、摇旦两个行当的表演手段和傣族妇女的身法步法融在一起，以表现南苏的轻浮浅薄及喜怒无常，为本剧增添了许多喜剧色彩。

扮演叭波龙的黄仁信，在“意外的结局”一场中，先以媒人的身份为南苏主持婚礼，一副道貌岸然的神态，像是十分正经。等到岩温拒婚，南苏的父亲宣布谁愿意谁就可以娶南苏之后，他突然神情一变，冷笑几声，宣布自己愿娶南苏为妾，掏出一包银圆，高高抛起，轻蔑而又流气地说：“这是我的礼金。”他耸肩踢腰，甩着同边手，歪着半边身子走向南苏，神情猥琐而奸诈，把这个人物的内心的丑恶表露无遗。在“重逢”一场中，扮演岩温的马正才，采取夸张的语调和手势，表现他急于见到依莱汗的心情，使这场戏充满了喜剧效果。

探干妹　花灯剧目。袁留安扮干哥，史宝凤扮干妹。干哥干妹两相好，干哥去茶山回来之后，听人传言干妹变心，经过试探，干妹情义坚贞，两人相约逃往茶山。本剧唱腔以明清俗曲〔金纽丝〕、〔倒板桨〕、〔寄生草〕等组成，旋律优美。袁留安的表演以唱工见长。一出场他以〔金纽丝〕唱“大哥吃粮下四川”等二十二句唱词，在叙事中抒情，不仅吐词字字清晰，而且唱腔回旋委婉，既表现干哥思念之情，又发挥了〔金纽丝〕旋律动听之长。等到同样以〔金纽丝〕唱“三月采茶好春光”四句，虽同样是〔金纽丝〕，但因要表达的是干哥对干妹怀疑的情绪，所以袁留安在唱最末两句“昨日才说老茶好，今日又说新茶香”时，以一些装饰音增添唱腔的色彩，以利于干哥内心不满、痛苦、猜疑等情绪的表达。袁留安演唱花灯的特点就是善于根据词曲的不同而采取灵活的处理，特别是以滑音、装饰音的运用等等手法增添曲调的色彩。当他以〔滴水调〕唱“什么有嘴不会说话”一段时，节奏加快，增强了曲调的朗诵性，使这段比喻性的对口词明白如话而又有歌唱之美。在以〔寄生草〕和扮演干妹的史宝凤对唱“干妹跟哥好倒好”一段时，加强了以身段配合歌唱，增添了这段演唱的风趣。最后以〔金纽丝〕唱“你说话真是娃娃气”一段，叙述赶马人的艰苦生活，当唱到“烧火煮饭没有灶，梳头洗脸不用盆”等生活气息很浓的唱句时，袁留安唱得清楚明白、轻言细语，使观众感到极为亲切。不同的几首明清俗曲的演唱，体现了袁留安善于运用自己的嗓音，掌握花灯风格的另一特点。

三访亲　花灯剧目。表演刘兴富、龚逢财、丁勤耐三人，在王媒婆带领下同时到苏家向苏秀英姑娘提亲的故事。在三人同时向苏秀英求亲时，秀英能冲破世俗礼教的偏见，落落大方地解决了这一棘手的难题。蒋丽华扮演苏秀英，在艺术上，充分运用花灯歌舞塑造人物形象，她嗓音清脆甜美，舞蹈身段灵活，表演富于生活气息。

“绣花”一段戏中，秀英在〔边鱼上水〕音乐声中，以小十字花步、双脚交错的步法走到

台中，做掸衣、抻衣、摸花等动作。在秀英演唱〔三联调〕表现她盼望丁勤耐到来的欢悦心情时，演员运用抬凳选坐等身段及舞蹈动作相配合。接着选花样、理丝线、配色、穿针、绣花，四顾观看，直到她等得有些焦躁，绣花动作有些杂乱无章为止。这一大段单独的表演，音乐与身段动作均配合得协调自然。

王媒婆领着刘、龚、丁三人到了苏家，苏母唤秀英泡茶。在〔滴水调〕的过门及唱腔中，秀英托着盛有两碗清茶的茶盘，舞动手巾，先以小碎步，后以十字花步上场。又以小碎步轻盈地从刘、龚二人面前经过，引得二人急忙起身接茶，但秀英已把清茶送到丁勤耐和王媒婆手中。在三人同时提亲的尴尬局面中，秀英出题让三个对答，三人对毕，一齐把秀英拥在台中，请她说出合心意的人选，蒋丽华在演唱〔百花调〕"若问哪个合心意"的放腔声中，通过圆场、转身，用引而不发的表演把刘、龚二人逗得急不可耐，这才唱出秀英所喜爱的人是谁。

在本剧中，刘兴富由昆明市花灯剧团演员熊长林扮演。熊长林在花灯传统丑脚表演程式的基础上，对刘兴富这一角色定了"骄"、"横"、"蠢"的三字基调。在语言造型上把握住憨人语言，赋于他一个语言基调——"憨声憨气"来表达感情，以显示人物的简单蠢笨。在化妆上用小眼、翻鼻、大嘴，两个脸颊勾画得十分宽厚，使人一见就感到憨呆可笑，身上垫一个大油肚，外穿大红褶子，走路迟缓，左右摇摆。在"访亲"一场里，刘兴富急于想见到苏二姐，并欲娶之为妻。可是，由于长期好逸恶劳，养尊处优，一路行来，走得汗湿衣裳，气喘如牛。演员表演时，当王媒婆说："大相公，走快点嘛。"演员在幕内用憨声，粗声大气疲乏地应道："来啦！"接着在〔访亲调〕音乐中慢步上场，出马门几步一停，呼吸急促，目呆口张，拉衣擦汗，右手用扇子上下用力扇动。刘兴富的初次亮相，就显得十分憨、蠢。第二场里，刘大相公与第一次略有不同，此次上场，他双手下垂，拖步而行，垂肩呆立，表现了精疲力尽之态。可一听说苏家到了，猛一端肩，眼睛突然放光，一反常态，推开众人，急步抢先进屋，东张西望，一副高人一等的阔少相。一见苏二姐，他双目呆望，满脸憨笑，嗓子里发出"咯咯咯"的憨声，以致忘了接茶，误把手伸进了茶杯里。尔后，他夸耀家底时唱出"我有钱能使鬼推磨"，演员采用花灯丑脚矮桩步、平扇、伸缩头模仿推磨动作。唱到"二姐若是嫁给我，一生清闲渡时光"，演员的表演变为手舞足蹈，扇子高举过头，团扇花在头顶舞动，矮桩步迅速跑动，表现出了刘大相公喜怒无常，令人生厌的蠢笨相。



报春花　花灯剧目。金重根据同名话剧改编，由云南省花灯剧团1979年排演。剧中"夜访"一场，厂长李健因为出

次布的问题，夜访出身不好的劳动模范女工白洁，这场戏运用两人缝被子来表现各人的心态与彼此的关系。扮演李健的张兆翔，利用细节表现角色的心情恰到好处。他见白洁缝被，用手接过针线为她穿针，一边慢慢地穿，一边与白洁交谈，探问她为什么要把出次布的责任揽到自己头上，当他听到白洁的违心之言时，用颤抖的手势，用怎么也穿不上针的动作来表现内心的不平静。在另一段戏中，他还用打太极拳来体现人物的欣慰。

剧中的白洁一角由张琼华扮演，她能歌善舞，音色甜润，舞恣优美。在白洁与党委书记的儿子吴晓峰互相表达爱慕之情的一段戏中，她把很生活化的一段戏歌舞化，在演唱从花灯曲调〔寄生草〕、〔财门调〕改编的三十多句唱腔时，边唱边舞，增强了这段戏的抒情色彩与观赏性。

剧中的厂长之女李红兰，性格比较复杂，在“文化大革命”中受过迫害，余悸仍在，对待出身不好的白洁，不愿沾边。但人又爽朗耿直，热情洋溢，在性格上与白洁形成对比，一刚一柔，一露一藏。此角由叶玉华扮演，她嗓音脆亮，在第三场“曾记得那一年灾祸临门”一段演唱中，倾诉“文革”中的悲惨经历及自己的凄楚之情，唱得高昂悲忿，与白洁演唱时的轻柔婉转形成强烈的对比。

大茶山 原为抗日战争初期创作的现代花灯剧《茶山杀敌》中的一折。中华人民共和国成立后曾将此折戏抽出，作为独立的一个有戏剧情节的歌舞节目演出，颇受欢迎。1956 年中，云南省花灯剧团对脚本作了修改，并由吕鹏指导，该团舞蹈研究组进行舞蹈加工。



本剧第一段在〔凤穿花〕的音乐声中，采茶女们以“正崴步”上场，用一拍走两步的“快小崴”表现她们轻松愉快的情绪，同时加大腰和肩的摆动，以 8 字形的“龙摆尾”队形穿场，这一步法，为整个舞蹈的主要动作之一。

在“姐妹站在山坡上，看看有无采茶男”的歌声中，众采茶女先以较规整的队形，用慢快交织的步法，双手从高到低、上下左右不同的角度来表现她们灵巧的采茶姿态，在唱末段的“好让姐妹会小郎”时，又以蹲、侧、背三种造型表现在不同位置采茶，其中突出了小凤盼望小李到来，心不在焉地将茶叶倒在茶箩外，傻大姐用草帽接住的逗趣表演。

第二段，在“茶山情歌”的“隔山隔水绕着来”的对唱中，众男、女各在舞台左、右前边的位置，以草帽组成“扇形”、“五梅花”等画面，使之形成隔箐相望的感觉，双方互打“咦呵”之后，在〔东川采茶〕的音乐中，采茶男作急步下山、跳沟、攀枝、穿越茶树丛等舞蹈动作，采茶女则曲身“崴步”，以草帽掩面躲藏。众男唱“今日采茶喜洋洋”，面向台口扒开树丛寻找众女。众女唱“茶树底下好乘凉”，众男向右转身，众女蹲下举帽“蹲转”，表现双方在茶树丛中轻步移动中一找一藏的情景。

第三段为“男女对歌”，在“青山绿水好春光”一段唱调中，众男女在“小崴”、“正崴”步中变化“十字花”的快慢节奏，“拍手提跳崴胯”的穿花，和在“三面镜”、“满天星”等流动的画面中突出“悠跳”、“对跳”等舞蹈动作，以表现群体的欢乐气氛。

在“想了一天又一天”的唱调中，众男女成对拉手、勾臂对跳，以捉弄傻大姐，傻大姐一会儿拉着一男青年作“跳步”，忽又勾着小李狂舞。众男女一齐转身再跳，把傻大姐扔在一边，她生气地独自跳起身略向后仰的“踢跳甩臂”。小李示意她“快来跳吧”，她急奔过去，见小凤紧紧勾住小李一直跳着，复又赌气地一个人跳，她跳的动作是显得僵硬的“踢跳甩臂”。

在“大姐名声传四方”的歌声中，众男女突然悄悄躲藏。跳得起劲的傻大姐忽然发觉人影全无，继而四处寻望，众男女跃起呼叫，傻大姐一惊，高跳跌坐于地，表演在“半边月牙一点红”的画面中结束。

老海休妻　花灯剧目。描写农民老海发了一点小财后，看中了城里的花大姐，想休掉结发妻子，酒醒后又感到自己亏理的故事。导演兼舞蹈设计熊长惠。张琼华饰老海妻，魏东饰老海。

在老海从城里回家的路上，在〔青平玉〕的音乐声中，运用了“甩肩十字步”、“前跨点步”、“跳步扭跨”等一组诙谐的舞蹈动作，以表现他醉眼朦胧、走路踉跄的醉态，和腰揣银元、很是得意的神情。当唱到“酒楼遇见个花大姐”一段，便以“矮桩步”配合“柳扇”、“开合扇”等花梢的扇花，来表现老海见到花大姐行路时风摆柳般的风姿，勾起他萌发休妻念头的心理状态。

海妻正在厨房忙碌，听见丈夫叫门，以“碎步”拭手亮相，在〔挂枝儿〕的唱腔和过门中，以“快慢崴步”的步法用手巾连续翻花，作拂去身上尘土状，继而又连贯地运用了“掏巾小崴”转身“小鱼抢水”，用手巾拍打脚面，再接“白云步”舞蹈作梳理头发身段，然后喜迎丈夫进屋。通过这些轻快活泼的舞蹈身段组合，显现出勤劳的老海妻等待丈夫回家的喜悦心情。

“休妻”一段，舞台上仅置一条红漆板凳，作为演员表演的道具。老海夫妻在〔青平玉〕曲调的过门起板时，老海手执烟筒作“倒乌龙伸腿”的身段造型，海妻手缝鞋底，作“大正崴步”转身相配，表现出二人一个暴躁，一个洗耳恭听的神情。老海唱到“要休妻来就休妻，开

口叫声懒婆姨”之后，两人以舞蹈配合演唱，来表现夫妻间各不相让的争吵气氛，具体处理如下：

老海身体半蹲，手指东指西，头不停地左右摇晃，嘴不住地翕动，以示“你东家数板凳，西家去扯皮”；海妻作缝鞋底、背柴的舞蹈动作，以示“我浆洗缝补又背柴”；老海伸懒腰、打呵欠、双手抱住烟筒，左右晃动走“鸭子矮桩步”，以示“你整天手提烘笼，就象个抱母鸡”；海妻作担水、纺纱、摊手势等身段，以示“我终日纺纱、织布、担水、做饭，样样事离不开我”。

音乐节奏加快，两人争吵中作“对掌”、“推手”转身圆场，老海气极蹲在凳上骂妻“你这个丑八怪”，妻用鞋底追打，老海从板凳上翻下，妻在凳上“跪步”横移到凳边，气愤地转身盘坐凳上。老海唱：“你六月的黄瓜吃不成。”随手把板凳往下场口移动直立端坐于凳脚上，他得意地望着妻子，海妻深沉地唱〔挂枝儿〕，当唱到“如今你发财变了脸”的拖腔时，用力一掌将老海推下凳子，老海一震，如梦初醒。海妻在唱腔中逼向老海，使他无地自容地“蹲步”拖凳遮脸，走“矮子步”退至台左。在海妻的“如今你嫌我手脚大，我大脚大手养活你一家”的唱腔声中，老海自知理亏，把板凳直起，头藏在后面“蹲步碾转”，以躲避海妻步步逼视的目光。她越讲越气，将老海从凳后揪出，顺手一掌，老海狼狈地从板凳上一个“轱辘毛”跌出门外。

打花鼓　彝族花灯剧目。反映来自凤阳的一对花鼓艺人颠沛流离，饱受欺凌的卖艺生活。他们在嘻笑怒骂中讽刺了封建社会的小姐、公子等人物。同时也介绍了云南蒙自等地的地理风情。剧中的花鼓婆，由永宁村民间艺人白振辉（男旦）扮演。他在舞蹈技巧的运用上很注意与剧情的结合和与角色之间的配合，他扮演的花鼓婆，以飘舞的大扇花，轻巧的小扇花，刚劲的捻扇及轻盈的云步，或左右摆动的身段，并腿下蹲的步法与花鼓公的舞蹈相配合。在“凤阳出了朱皇帝”及〔闲梭调〕的歌舞表演中，他边唱边舞，左右送胯，扭腰起落，双手绕花时，脚的动作灵巧多变，时而小跳，时而蹉步，时而别步下蹲，和花鼓公的舞蹈各具特色，配合默契。虽只有两个人表演，却使整个舞台不显得空旷。

白振辉在唱〔阳雀调〕时，以颤音、滑音、衬词来增强曲调的民歌风味，表现角色愉快的心情。而唱“昨夜三更得一梦”一段，又以拖腔、低沉的音调表现角色的抑郁，形成两种情调的鲜明对比。

本剧中的公子是个成天游逛在花街柳巷的富豪浪荡子弟，蒙自县永宁花灯队五十岁的普长兴艺人饰演相公。

剧一开场，在轻快活泼的〔金银点〕乐曲中，扮演公子的演员手握扇子舞出，他稳稳地踩着点子，左右收腿，前后纵跃。在他唱“初一十五庙门开，八洞神仙下天台”时，行腔很有戏曲韵味，又保持了浓厚的彝族花灯唱腔的特点。在以后的扫地、理花、挂画等一系列表演中，以扇代帚，垫步横行。在说“瞌睡来了……打它一个瞌睡去吧”一句时，以收腿跳落地面，下蹲跃起，又磕腿转身的动作，干净利落地结束了这一段表演，虽然没有打击乐伴奏，

却做得层次分明，富有节奏感和彝族花灯舞蹈的表演特点。

在道白上，因地方语音音调较平，演员运用汉族花灯说白与本地方言结合，丰富说白的语音语调的表现力，咬字清楚，且有韵律感，注意语句的抑扬顿挫、轻重缓急和高低快慢的处理。

红石岩　昆明曲剧剧目。撒梅（彝族支系）姑娘维留妮与青年阿格里雅相爱，但土司欲占有她，射死阿格里雅，最后逼得她跳岩而死。维留妮由张莹莹扮演。张莹莹学过京剧也唱过扬琴，因而在身段的运用及唱腔的处理上能把戏曲及曲艺之长结合起来。在“对歌”一场中，她把京剧中对云帚的运用化为对羊鞭的运用，在赶羊时，一边唱“蜜蜂喜花羊爱坡”，一边抬着左手，右手拿着的羊鞭往后一背，眼睛从左至右扫视，亲切地观察自己的羊群。在“离分”一场，她唱“好似小妹那群羊”时，眼望天边白云，上身前倾，双手伸出，似乎要将白云当成羊群拥入怀中。而唱到“小羊咩咩我心爱”时，“咩咩”二字用了个较长的拖腔，“我心爱”三字的演唱，配合双手抚胸，脸贴臂部，眼含热泪的动作，表现对家乡的惜别之情。到“红岩”一场，她在爱人被射死之后，站在岩上，唱“千声万声把哥喊”一段，连说带唱，在曲剧曲调〔武书篇〕中，糅进京韵大鼓的行腔方法，对曲调作了跌荡有致的处理，如将“山高怎能挡太阳”一句中的“挡”字突然拔高，对“水深怎能压桥梁”的“压”字又深沉地压低嗓音，到“岩上花开万里香”一句，把“香”字单音唱出，控制住气息，音调徐徐上翻，甩出一个大腔，泪水跟着流下，以表现爱恨交织的情绪。张莹莹音色甜美而略带沙音，处理曲调细致，加上面目姣好，身段柔美，因而舞台形象动人。1959 年中国唱片厂曾对〔红石岩〕中的主要唱段作了录制。

娥并与桑洛　傣剧剧目。自 1957 年首演以来，娥并一角先后由线小兰、周玉焕、朗俊美、金安所、万梅罕等扮演过。朗俊美扮演的娥并，曾于 1962 年 1 月参加云南省民族戏剧观摩演出。剧中“订情”、“遭害”、“产子”，都是娥并的重头戏。

“订情”一场，是男女主人公桑洛和娥并在街上相遇后，相互产生爱慕之情，就在当天晚上，桑洛到娥并家竹楼外串门。这时，娥并也同样陷入与桑洛相遇后的甜蜜的回忆之中。朗俊美在表演这段戏时，用时停时转动的纺车和面部表情的变化来表现一个少女对恋人的思念之情。当她听到桑洛吹响的葫芦笙时，抑制不住心中的喜悦，忙起身用轻巧而急速的步伐走至竹楼阳台上，看到果然是桑洛。她欲进又退，忽又以梳妆来平衡一下过分激动的心情，继而请桑洛上楼。然后，按傣家人的生活礼节，端出小竹凳请桑洛坐，又端出槟榔、烟草请桑洛嚼，最后端出糯米香茶请桑洛喝。通过这一系列动作表现出娥并对桑洛一见倾心的恋情。后又用边纺线、边与桑洛对唱来充分表现二人相爱之情。

在“遭害”一场中，娥并身心受到势利的桑洛母亲的摧残而失望痛苦。朗俊美为把娥并感情变化表现得层次分明，她把从开始未见到爱人桑洛时的失望，到遭到狠心的桑母凌辱后，而油然产生的强烈的愤懑，到进而控诉桑母的不仁，最后愤而负伤离开桑家的思想变

化，用时急时缓、时强时弱的形体动作，再加上手势、眼神的配合，较为具体细腻而又层次分明地表现了出来。

“产子”一场，在返家途中，娥并经过一片森林，雷雨骤降，偏又遇临产，而婴儿坠地便离开了人间，使娥并悲愤之极。这场戏，是以唱为主来展现人物的遭遇与感情的渲泄。这段唱腔是用傣剧女腔，溶进〔喊班涛〕，〔十二马调〕，〔喊姆亭〕等几个曲调，结构成较为完整的腔调。朗俊美在演唱“刚离家的娥并啊，受到了虎狼的伤害”及“可怜的孩子啊！你才出世就死去了”等唱段时，注意唱调的连贯，情绪的转换，以其清亮的音色，仔细的处理，唱得很有激情，悲愤时吞吐有力，哀怨时低沉委婉，并运用一些有助于体现内心世界的身段和造型动作，把“产子”这场戏表现得十分感人。

换酒牛　壮剧剧目。卢仲安扮阿寿。贫苦农民阿寿与阿香夫妇，被财主黄鼠狼欺骗，买回一条跛脚牛。夫妻订计，使财主相信跛脚牛实际是条能屙酒的牛，而以大牯牛换去。阿寿是个朴实而又风趣的人物，行当是生、丑结合。卢仲安充分运用壮剧的丑脚矮步身法而又使之与生脚的潇洒风度相结合。并充分运用壮剧的扇子功——甩扇、半扇等做戏。如在阿寿夫妻招待黄鼠狼吃收租饭一场中，卢仲安就利用扇子来帮助自已表现阿寿的两副面孔。黄鼠狼为了要证实跛脚牛屙酒的秘密，卢一挥扇，以急切的语调阻止阿香，连声叫道：“说不得，说不得。”其实，这正是暗示阿香“说得”，而又使黄鼠狼感到跛脚牛确有秘密。等到黄鼠狼相信牛能屙酒，卢仲安又利用扇子遮面，对阿香点头微笑，表示赞许。扇子在他脸上忽上忽下、忽起忽落，面部表情也忽喜忽怒、忽急忽缓，帮助他完成对黄鼠狼的欺骗与对阿香的暗示。卢仲安在掌握人物的基本性格与心态的瞬间变化的结合中，也恰如其分。比如他们被黄鼠狼欺骗，买得的牛是跛脚牛的时侯，阿寿生气地责怪阿香，但马上又感到不能责怪她，因此，本性纯朴的他，又衷心的感到歉意而向阿香赔礼。卢仲安既抓住了人物善良的本质，同时又能通过具体的动作体现人物的心态变化，生动形象地刻画人物的性格。

望夫云·雪困　白剧剧目。南诏公主阿凤与猎人阿龙相爱，双双逃到苍山玉局峰中隐居。但又被南诏王侦知，命罗荃施法，使他们为风雪所困，阿龙决心冒险去盗取袈裟解除风雪对阿凤的侵袭。叶新涛扮阿凤，杨永忠扮阿龙。

叶新涛在风雪未袭来时，以白族的“晃肩”配合戏曲的花旦碎步出场，显示心情的舒畅。接着，与阿龙作了一段在苍山上种花的表演。在这段表演中，她们充分运用了白族舞蹈中“背靠背”、“脚勾脚”等动作与戏曲身段相融合，表现两人的爱情。风雪骤起，叶新涛以身体的颤抖、萎缩、扑地等动作表现阿凤在风雪中的挣扎，以和阿龙的三次相挨又三次被风雪隔开来表现他们的难舍难分而又抵御不了风雪的困扰。阿龙意欲背负阿凤逃下苍山，阿凤唱道：“父王到处布罗网，下山难免落陷坑，与其下山遭困禁，宁死不离分。”接着是一段道白：“阿龙啊阿龙，实指望逃出宫来，避居苍山，你我夫妻能苦难相依，白头到老，又谁知老天无眼，竟降下这风刀雪剑，透骨寒心……看来，为妻我，我是活不成了。”叶新涛歌声

清丽，虽是汉族演员，却因长期演出白剧，以“汉语白音”吐词，其清晰、风味不亚于白族演员，而情发于中，使唱与白都哀怨委婉。尤其在阿龙离山去盗取袈裟之时，阿凤的几声呼叫，“阿龙……阿龙……”叶新涛边在雪地中半撑着爬行，边声嘶力竭地呼喊，在风雪呼啸中，一声比一声情切，而又一声比一声力弱，使观众的心久久不能平静。

窦仪下科　白剧吹吹腔剧目。书生窦仪，佛寺苦读，玉帝命黄雀金精化为村姑引诱他，窦仪不为所动，因而高中。赵绍莲饰窦仪，杨学英饰黄雀金精。

夜深人静，窦仪苦读。赵绍莲以一套白剧小生表演动作组合上场：整冠，用左手食指、中指从右耳后掏帽带，右手打扇，伸右腿，脚跟着地，翻靴底亮相，引唱“苦读寒窗，何日才得身荣贵”，自报家门。

黄雀金精敲门，窦开门，杨学英以轻盈的身法悄悄进入房中，端坐在书桌旁边，等窦四下张望时，“吃吃”而笑。窦突见丽人，又惊又羞，以袖遮面，垂首微嗔，窘态可掬。黄唱吹吹腔“我本是柳色芙蓉，好比西山一美女，故意来相逢”，对窦挑逗，窦还以“我不沾酒色财气，小娘子别处风流去”。在唢呐吹奏的长过门中，二人以“二龙出水”、“交叉绕8字”、“二龙吐须”等步法作一段舞蹈，表现黄的引诱和窦的拒诱。杨学英在表演中，每拍走一小步，伸兰花指，屈肘夹腋，双手同时作左右小摆动，这是白剧花旦的动作，做得恰到好处。窦又说“小娘子别处风流去”，赵第二次念这句台词时，语气比第一次重了许多，显示他的不满。

黄一计不成，又生一计，要窦在扇上题诗，杨学英在耍扇中，充分使用扇子作“遮面扇”、“斜托掌亮扇”、“翻腕换柄”等动作，或表现黄的挑逗，或窃笑窦的迂腐。

窦终不为黄所动，黄就倒打一耙，说是窦引诱她，窦不服，黄就责问他“门向内开，你不开我怎进来”？二人一逼一退，一问一答，杨学英时而翻腕前指，时而挥扇斥责，赵则时而跺脚呼冤，时而作揖求饶，两两对应。最后窦只得跪地盟誓，黄却乘机按下他的头颅，笑说“拜堂成亲”；等窦抬头时，黄已飘然而去。演出中，两个演员配合默契，一个迂腐痴呆，一个活泼多情，一个以为真是被诱，一个假戏真做，丝丝入扣，引人入胜。

芦花荡　白剧吹吹腔剧目。是洱源县大松甸村业余吹吹腔剧团较有代表性的一出武打戏。罗应熙饰周瑜。

吹吹腔《芦花荡》与京、滇、川剧种的故事情节不尽相同，它集中写周瑜兵败芦花荡，不料被张飞率兵堵截，屡战不胜，遭张飞鞭打羞辱，口吐鲜血，败回巴丘的故事。

周瑜一出场本应是气急败坏，走投无路，一副狼狈不堪的模样。但为了完整地表现周瑜的性格，罗应熙扮演的周瑜一上场摆出一副盛气凌人、趾高气扬，大有再决一死战的气势。他手持“令”字旗及宝剑，左右上下舞动、亮相。劈四门（相似于京、滇剧中的“起霸”），趋至台口，拉山膀亮相，上身微微晃动，形似木偶，然后踢左腿，甩左手，踢右腿，甩右手，挖脚（右脚立地，左脚吸起，稍偏左，勾脚背），左手弯至胸前，用兰花指托住右手肘直角亮相。徐胜、丁奉二将连忙弯腰呐喊助威。接着按吹吹腔传统戏中英雄生出场的表演程式：坐帐、

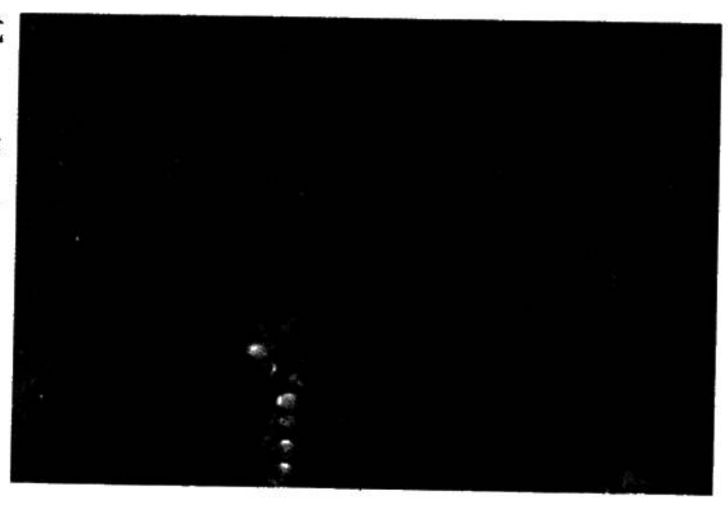
讲诗、念白、唱高腔、传令、带马、抬枪、出阵等顺序表演一番。较生动地体现了周瑜的刚愎自用，狂妄骄傲。

待到与张飞会阵之时，周瑜明知又中了诸葛亮之计，心慌意乱，暗暗叫苦，但表面却强装镇定，停住马问话。此时周瑜把头抬得很高，微微晃动，眼睛斜视一边，连眼角都不瞅张飞一下，拿腔提调，语言生硬，交战时双方缓缓开打，悠悠起舞，在有节奏的锣鼓和唢呐伴奏声中边舞边打。

几番交战，周瑜败于张飞，待他再度上场时已经狼狈不堪，走投无路。罗应熙表演这段戏时，一上场便背对观众，步步败退，接着运用"甩发"。双手搓腰，两脚弯曲，跌跌晃晃，低首向四处寻找藏身之地。口里念〔占占子〕："本部兵败芦花荡，徐胜、丁奉不知逃向哪一方？耳边又听人声嚷，芦花荡内把身藏……"接着狼狈地躲了起来，和初上场时的表现成了鲜明的对比。

最后一段张飞再度上场，看见周瑜，发出如雷震耳般的哈哈大笑，此时罗应熙运用两眼呆滞，再度将甩发前后摆动的表演，以凄哀的哭腔呼天叫地。张飞跳进芦花荡中两人徒手交战，只两个回合，周瑜就被打翻，张飞将其双手扳住，"推磨转身"。周瑜身子往后仰，下腰，被张飞掐住喉部，张飞反复用"嘿嘿，哈哈……"的笑声相逼。周瑜猛一低头甩发遮住脸，又猛然仰头，甩发甩向头后，表现出周瑜在困境中，怨恨懊恼，不甘失败的自负心情。

张飞将周瑜欺辱一番后，愤愤骂道："周郎小儿，念在二家共计破曹，你还有一小点功劳，若不然老张这一鞭将你打为肉泥。"说罢之后，哈哈大笑，扬长而去。罗应熙这时的表演是：眉头紧锁，身子晃动，踉踉跄跄，先将嘴唇紧紧闭住，愁眉苦脸，眼睛眯成一条缝，遥望苍天，终于隐忍不住，"哇"地吐出一口鲜血。绝望地念道："天哪，天……哪，天既生瑜，又何生亮呀！"他声音颤抖，悲愤凄凉。



红色三弦·唱曲　白剧现代戏。这段戏写大本曲艺人董晋才因自尊心受到损害，决心亲自出马，施展他的全部"肚才和曲才"，与腊梅等比个高低，挽回面子。董晋才由董汉贤扮演。

月上中天。"铁姑娘班"的工棚里，文艺组的姑娘们在歌声中编织箩筐，抒发她们对家乡的赞美和重新描绘山河的愿望，董晋才怀着稳操胜券的心情上场。他见姑娘们醉心于遐想之中，未顾及这位长者的到来，觉得若主动和大家打招呼，有失身分。表演这种进退两难的情境，董汉贤采取了"引而不发"的手法，他故意干咳两声，把人们的注意力吸引到自己身上来。接着，在众

人的要求下，董晋才开始演唱他的《团圆记》。董汉贤从许多大本曲艺人的表演中，捕捉、提炼了一套表演程式：摆曲本——置扇、惊堂木及茶壶——戴眼镜——蘸口水翻曲本——呷茶润嗓——演唱。为了表现曲中的喜怒哀乐，他还以兰花手为基本手势，借用一块手帕作道具，时而用手抹泪，时而又作揩拭汗水和嘴角的唾液之用。董汉贤的演唱，吐字、行腔清晰圆润，在委婉起伏中透出一股令人感到亲切的乡音韵味。

当《团圆记》唱到男女主人公陈庆红与张玉林"修完工程转回家，新娘新郎挂红花"，"明年生个胖娃娃，喊他一声爹，叫我一声妈；他当爹，我当妈……"时，董晋才忘情地离席走出，双手作抱婴孩状，与台上的听众眉飞色舞地交流起来。腿上的动作一改常态，模仿青年妇女摇孩子的"颠"步，令人捧腹大笑。塑造董晋才这样一位娴熟掌握"三腔九板十八调"的艺人，董汉贤的功夫和火候使之达到了恰如其人的境地。

半夜羊叫　彝剧剧目。彝族农民力立颇在合作社成立时入了社，但旋即反悔，认为吃了亏，入社要受约束，又不敢公开退社，于是在半夜偷偷去杀自己已入社的羊，被领导发觉，经劝告之后，承认错误。杨森扮力立颇。在第一场中，杨森以略带轻佻的口气唱着〔龙冬调〕，脚下踩着由彝族舞蹈"三跺脚"化成的踉跄碎步，手中挥着酒葫芦，醉眼迷朦地表现力立颇心情愉快。在"杀羊"一场中，场上并没有羊，杨森把生活中杀羊的动作加以提炼，化为由"三跺脚"与汉族戏曲中的碎步、蹉步交融成的舞蹈步法与身段，表现提羊时的挣扎，人的前进、后退、摇摆、晃荡。既有提羊的真实感，又有彝族舞蹈的美。在"偷羊"一场中，杨森先是蹑手蹑脚地把门拉开半扇，探头窥探动静，再伸出一条腿，见没有什么反应，才全身钻出门外，跟在他后面的他的妻子被门坎绊着，一跤摔在力立颇身上，力立颇也摔倒在地上，回头见是妻子，怒火上升，举手欲打，猛然想到打人会惊动乡邻，手在空中突然停住……杨森做这些动作，细致、夸张，又像舞蹈。整出戏，杨森就是通过这些生活气息浓郁而又有彝族舞蹈意味的动作、唱白刻画力立颇这个彝族农民在加入合作社前后的心态。

通天犀·询程　京剧剧目。青面虎一角，为架子花脸或武花脸应工，表演应用了在椅子上跳跃、舞蹈、亮相等特技，用以塑造人物形象。是净行演员刘奎官继承发展传统表演的突出范例。此剧刘奎官曾求教于范宝亭，以后在长期的舞台实践中，不断磨炼、加工、发展，并对剧本加以整理，形成了自己独特的艺术风格。

这一组技巧的运用，是在剧中青面虎审问程老学时，表现他追问十一郎下落的急切心情，突出其草莽英雄的形象。道具是用特制的大罗圈椅。在表演过程中，使用摇翎子、掏翎子、甩髯口、抖水袖、撩蟒袍等动作，并结合跳、跃、转、窜，围绕椅子上下、左右、前后，呈现出多样变化的人物造型。例如"窜椅"这一动作，用大转身跳跃到坐椅中，人身侧卧，左腿直伸向上，靴底正对天顶，髯甩出，双手掏翎，歪身面对程老学造型。在审问时，他又忽而转入椅后，甩出髯口，双袖同时搭在椅背上，身蹲椅后，猛然跃起，用"双飞燕"动作跃过椅背，落坐在椅中，亮相。最后讯问到十一郎被捕时，青面虎心情更加焦急，动作更为激烈，他一脚

勾住椅子，单脚向前蹉步，椅子随着人的背后向前移动，然后亮相。这一系列的"椅子功"是《通天犀》这出戏独特的技术技巧，也是武净行当具有代表性的表演。

黛诺 京剧剧目。剧中塑造了景颇族少女黛诺的形象。她反抗山官用九条牛将她卖给勒乱的欺凌，毅然下山，投奔解放军，后来终于在斗争中成长为民族干部。

剧中"回乡"一段戏，描写黛诺在山下学习后回到景颇山的激动心情，这是黛诺的独角戏，主要用演唱来表现。扮演黛诺的关肃霜，在演唱"山风吹来一阵阵"一段〔南梆子〕中，以明亮的嗓音，唱出曲调的抒情色彩，表达唱词所含的对家乡眷念赞美的情绪。特别是在末尾的唱句"只是难舍我与高山千缕情"的拖腔中，优美婉转地唱出了溶进景颇民歌音调的旋律，使京剧声腔与民歌风味溶为一体。

在"抢亲"一段戏中，黛诺被山官及士兵以篾索捆绑，强迫成亲，在表演时，关肃霜与扮演山官、士兵的演员相配合，边唱边舞，运用了"跪蹉步"、"鹞子翻身"、"四门斗"等动作，表现黛诺的抗争与觉醒。最后，在篾索绷得最紧时，军医（程静华扮演）突然上场，大喝一声"住手"，迅速抢过身旁群众腰间的长刀，一刀将篾索斩断，接着命令护士，将受伤的黛诺抬下，程静华在这一节戏中，道白、动作干净利落，神情严肃，急而不躁，威而不暴。

在"爷爷的心"一段戏中，黛诺和她的爱人勒丁，劝慰爷爷文帅。这段戏是以文帅为主，黛诺、勒丁为辅的唱工戏。扮演文帅的徐敏初，音色苍劲，演唱时溶马、麒两派唱腔之长，倾吐文帅既要维护景颇传统，又想支持黛诺与勒丁的矛盾心情，徐敏初唱时不用花腔，而注重溶情于声，以情动人，他的苍劲音色，沉郁音调，徐缓节奏，与关肃霜扮演的黛诺的清亮音色、中速节奏、恳求情绪及高一帆扮演的勒丁的高昂音调，急忿情绪，形成唱腔上的强烈对比，使整个唱段错落有致。在这段演唱中，徐把麒派唱腔的力度，马派唱腔的流畅溶于自己音色苍劲的唱腔中；高一帆将净行的某些发声技巧用于自己的生行唱腔；关肃霜在旦行唱腔中溶入一些生行唱腔，都是成功的创造。

战洪州 京剧剧目。扮演穆桂英的关肃霜创造了靠旗打出手的武技，以表现穆桂英在战场上只为救出杨宗保并不恋战的战略思想；同时也表现了穆桂英的英勇善战及辽兵的气势。战场上支支长枪向她掷来，她从容地一一拨回。运用背上的靠旗杆磕枪、挑枪、"串杆"转枪，"串杆"后落下再踢出、挑出等高难动作，使得"打出手"这一京剧传统表演程式增添了新的项目，并运用这一新型的艺术手段进一步表现了穆桂英英勇善战的女将形象。（见右图）



《战洪州》中穆桂英奉命统兵营救洪州之围，策马急驰行军的场面，其中有一组穆桂英趟马的程式表演，关肃霜的圆场跑起来轻盈平稳、矫健自如，靠旗纹丝不动，舞蹈优美，亮相富有力度和雕塑感，她还吸收了少数民族骑兵舞的动作溶化其中；场面上，打击乐与吹奏乐配合得很好。

孔雀胆　京剧剧目。剧中的阿盖公主，是一位娴淑文静、贤惠善良的妇女形象，刘美娟将青衣与花衫两个行当的表演方法结合起来进行创造，在第一场迎接段功胜利归来时，阿盖公主手持鲜花，含情脉脉、落落大方地将花献给段功，表现出蒙古少女的爽朗性格。当其父梁王听信王妃谗言，决定以孔雀胆毒酒害死段功，并命令她亲自把酒带给段功时，她欲接又不愿接，想要解释又因王妃在侧，只好抱瓶低头走出，然后矛盾地抚摸着毒酒瓶下场。东寺门外结尾的一场戏，段功被车力特穆耳暗算，射死在桥头，听到段功一声高喊，阿盖闻声窜出，大惊失色，她利用布景的台阶亮了一个倾斜的相，表现出人物情绪的动荡；然后掷掉斗篷，一个大蹉步跨下台阶，蹉步过去，扑跪在段功身旁，唱高亢的二簧〔垛板〕；阿盖想把段拉起又拉不起，只得用双手急促地摇段功，表现阿盖悲痛欲绝的心情。东寺夜静，她身着素服，二目直视，精神恍惚地走出门，朗颂诗词后，在唱大段〔反二簧〕唱段的同时，时而手扶门前的装饰——石驼，回忆与段功相会的情景，时而扑地悲视段功被害地点。车力特穆耳突然出现，欲对她强行非礼，她与车对峙，反守为攻，利用“大推磨”，正反圆场的舞台调度向车逼问，车退而复进，又向她扑来，她又用大反转身躲避，最后喊出副将杨渊海将车刺死。而阿盖则在狂笑中饮下了孔雀胆毒酒……。

走麦城　京剧剧目。系京剧演员刘奎官的保留剧目。曾于1958年经刘奎官、顾峰、赵凤池等加工整理，易名为《荆州之战》。后于1963年又经周维权整理，刘奎官任艺术顾问，杨宝奎执排，仍名《走麦城》，云南京剧院二团李春仁饰关羽。



李春仁在刘奎官指导下，在执排帮助下，把关羽晚年益盛的傲气，在第一场中表现得十分准确。东吴过江提亲，关羽不允反讥：“虎女怎配犬儿郎。”这句演唱朴质无华，但在处理上却充分展现了关羽目空一切的性格。用撮口音强调“虎女”，下滑音唱出“怎配”，“犬儿郎”飘音轻送，声中极含轻蔑之情。诸葛瑾一语反诘，关羽哑口无言，勃然大怒，虽然他看在诸葛亮面上，对其以礼相待，实则傲气战胜理智，终于按捺不住，拢黑满、抓袍袖，由右向左别脸，拧眉瞪眼，怒视诸葛瑾。老戏惯例有关羽睁眼便要杀人之说。但为了揭示关羽的性格特征，李春仁在老艺人刘奎官的启示下，使用了圆睁虎目的造型。

“夜走麦城”一段，关羽手托靠肚，踏雪而行，他步履缓慢，心情沉重，头微摇动，行几

步，又回头，心知此去凶多吉少。眼望麦城，心中益寒，吸气提眉，手触冰凉的马鞍，奋力上马，感到赤兔乏力；曹、孙兵杀来，他勉强招架，站立不稳。

兵卒三报把危机一步一步推向高潮。李春仁用三种不同的形体动作，把关羽情感推向绝望的顶端。头报："烽火台失守！"关羽闻言一震，撤步做出令人几乎不能察觉的颤抖。二报："荆州失守！"关羽大惊，挽刀、戳刀，勒马、亮相，以示险些跌下马来，关羽心知大势已去，欲横刀自尽，以谢大哥。三报："糜芳献城投降！"关羽变身顿足，身颤不已，言不成声，为了体现关羽的思想感情，演员冲破了关老爷不能乱动的旧规。

此戏劳动人民京剧团、云南省京剧院二团曾多次演出。1963年曾连续演出四十余场。

拾玉镯　京剧《法门寺》中的一折。是以念做为主的传统剧目，也是花旦行必修的基础戏。老一辈京剧表演艺术家小翠花（于连泉）等擅长此剧。玉溪地区京剧团的旦脚演员戎伯铭（男）师承小翠花，演出此剧又有自己的特点。

与傅朋相遇时，戎伯铭表现孙玉姣正在专心刺绣，忽然感到有什么影子挡住她绣花的光线，两眼顺地慢慢右移发现一双脚站在身边，而后偷偷地顺着脚向上看，见是一个眉清目秀的青年在呆看着自己，她突然不好意思地转回头绣鞋，以掩盖羞涩，慌乱中被针扎了手指，嘴里咕噜"倒楣！"

三次拾镯，戎伯铭与扮演傅朋的演员相配合，表现三次不同的心情，采用三类不同的动作。第一次是无意中"踩"着玉镯，拾起把玩，当发现傅朋后，不好意思地将玉镯放在地上，趁势一个急转身反蹦子进房关门，紧接小碎步跑到中场的桌旁用手急拍胸口，显出很难为情而着急的样子："怎么拾别人的东西？"第二次她才预感到是傅朋的玉镯，因而招呼傅朋取镯，仍不见傅转来。在这段表演中，他随着乐队演奏〔小拉子〕的节奏，几经犹豫，终于迟疑地拾起玉镯，做出优美的身段，戴在手上，边走边看；傅朋偷偷返回挡住了门，孙玉姣十分尴尬，忙乱地取下玉镯，左手挡面，右手拿着玉镯，朝着左臂上下急速地递过去"拿去，拿去"，傅朋说："这是送与大姐的。"傅表明心意后，随即悄悄离去。这三次"拾镯"是全剧的高潮。

多沙阿波　京剧剧目。剧中女主角沙娜由王月娟扮演。沙娜是哈尼族近代史上反对土司压迫，争取民族平等，进行反抗斗争的哈尼族女英雄。

"暴戾横征"是该剧的重场戏。在民族的盛大节日火把节时，各族青年男女欢聚一堂，比武摔跤，热闹异常。在"巴乌"主奏的民族曲牌中，沙娜出场亮相。她作哈尼族装束，俊俏妩媚，朴实大方，双目炯炯，和蔼可亲，频频向摔跤场上的伙伴示意，慢步走上石阶，唱〔四平调〕："清晨起望云海一片茫茫，我的家好似那神话一般，六月年（哈民族"苦扎扎节"的别称）众乡亲欢聚多沙，举火焰练武功热闹非常。"这四句唱腔，融民族曲调于〔四平调〕中，听来协调悦耳，又不失京剧韵味。

唱毕，走下石崖，青年伙伴们向她示意比武，沙娜先与男青年普洛较量。作民族摔跤前

的准备动作，躬腰、鼓臂、相击。紧接来了一个“背口袋”，即两人背靠背，手扣手，鼓气、下腰，相互快速地由头上连环翻跳数次，动作灵巧利索，既是民族摔跤场上的常用身段，又穿插上程式的“过包”、“抢背”等舞蹈动作。紧接着又是一个“虎跳岔”，沙娜下腰后仰，普洛两腿支成弓形，沙娜单手支在普洛腿上，一个筋斗朝空翻，着地时两脚绷直岔立。随着〔快长锤〕的节奏，绕台连打几个“旋子”，即身部侧仰，飞腿旋转，在打击乐收尾的：仓 | 仓 八打 | 仓 仓 | 仓 0 | 的重锤下，亮相，静场。在场亲友见沙娜武艺超群，众口称赞。但伙伴也不示弱，纷纷与沙娜以刀枪相比，这一段，借用了程式中的“踢花枪”，沙娜站立人群中，红缨和腰刀由左右纷纷掷来，沙娜眼捷、手快、脚准，掷过来，踢过去，刀枪飞舞，接应不暇。一招一式配合默契，得心应手。

“兵败奈良”是表现沙娜高举大旗，冲进土司衙门之后，土司勾结官府围剿起义军，沙娜等起义军处于寡不敌众的趋势下，举鞭跨马，翻山越岭去寻求外援的情景。

这一场沙娜的表演，突出其粗犷奔放，英勇无畏的性格。先在幕后唱〔高拨子倒板〕：“多沙寨兵强马壮，一夜间兵败奈良……”沙娜出场后唱〔回龙〕，紧捏着缰绳，注视崎岖的山道，心情沉重，策马前驰，忽然马失前蹄，王月娟以连续几个“鹞子翻身”，表现她在紧急中不慌不乱。接着表现纵马跳溪过涧，穿林越谷，急于求援的情景。

盗御马　京剧剧目。云南省京剧院演出，是裘派艺术继承人、净脚裘世戎的代表剧目。



《盗御马》又名《坐寨盗马》，分“坐寨”和“盗马”两个片断，“坐寨”注重节奏性的唱念，“盗马”注重舞蹈性的表演。裘世戎扮演的窦尔墩，在“坐寨”片断中，唱腔抑扬顿挫，流畅自然，不因腔伤字，不游离人物。虽然他的嗓音不甚高亢响亮，但字正腔圆，刚柔兼济，韵味醇厚。例如演唱“某与同众贤弟叙一叙衷肠”一句时，他在继承老裘派唱腔的基础上，突出运用鼻音进行吐字行腔，使之悠扬婉转，耐人寻味。他的念白错落有致，具有鲜明的人物个性。四句“定场诗”字字千钧，铿锵有力，“自报家门”叙述身世很富于感情色彩，丝毫没有程式化的累赘感。当斥责黄三泰为“老匹夫”时，他把“老匹夫”三字念得音沉气重，掷地有声，并伴之一甩袖侧身的身段，恰到好处地表现了窦尔墩对皇家鹰犬不屑一顾的绿林英雄本色。

“盗马”片断是裘世戎《盗御马》的精华所在。两“走边”一“趟马”，工架优美，圆场迅疾，身手矫健。在舞蹈中演唱苍劲的〔二簧散、摇板〕，并伴之掸髯口、甩髯口、撩大带、舞剖刀、抖扎巾等身段，干净利落、有条不紊。第一次“走边”，气势豪迈，英武大方。唱罢“盗不回御

马我难回山岗”，一抖髯口，转身亮相，边式豪雄，展示了窦尔墩一往无前的精神气质。第二次“走边”，风驰电掣。双目炯炯，寻找御马圈，蓦地，远处传来两声更夫的梆子声，窦尔墩欣喜若狂，裘踩着锣经，左右脚交叉一换，双手捋扎，扣紧〔丝边〕点子，颤动头盔，身子随之往下蹲缩，然后再展身亮相。这手眼身步配合得丝丝如扣的表演，把窦尔墩的喜悦心情表现得淋漓尽致。“趟马”舞蹈，刚劲稳健，神采飞扬。左踢腿涮马鞭，右踢腿涮马鞭，三转身捋髯口，抓马鞭亮相，大吼一声：“得！马来！”跨腿，打马鞭再亮相。既是夸张的造型表演，又有明了的舞蹈语汇，一气呵成，引人入胜。

1959年、1963年，裘世戎与关肃霜等率云南京剧演出团赴京，他在首都舞台上均演出了《盗御马》，并受到内外行的一致好评。1980年潇湘电影制片厂将他的《盗御马》拍摄成了舞台艺术片。

马鞍山　京剧剧目。又名《伯牙碎琴》。它既是京剧言派老生创始人言菊朋的代表剧目，又是杨派老生创始人杨宝森的拿手戏。云南京剧院老生演员徐敏初演出该剧，学有渊源，颇多创造。

徐敏初师承马连良、言菊朋、麒麟童(周信芳)三大家。他兼收并蓄，丰富自己，融汇贯通，另辟蹊径。演出《马鞍山》一剧，基本上宗的是言派戏路，在扎实的言派基础上，吸收马派和麒派之长，逐步形成自己的独特风格。

《马鞍山》是一出传统唱工戏，无论是言派还是杨派，声腔艺术造诣颇深，具有强烈的艺术感染力。徐敏初注重发挥唱、念、做等艺术手段，生动、感人地塑造了俞伯牙这一人物形象。

首先，他运用马派艺术风流儒雅、飘然洒脱的仪表美来表现俞伯牙士大夫的身分和神态。其次，他又运用麒派艺术火爆生动、逼近生活的气质美来刻画俞伯牙痛失知音的无限悲恸和哀思。第三点，他在演唱艺术上没有死学言菊朋，而是根据自己的演唱特点，加以发挥创造。例如，言菊朋的音色纤细妩媚，徐敏初的音色浑厚苍劲。他注意用自己“云遮月”的嗓子唱言派，创造性地表现了含蓄细腻、真切委婉的言派声腔艺术。

“哭坟”的演唱是全剧的精华，以“倒板”起头。过去，老先生唱此剧，“倒板”是平起，俞伯牙坐着唱。徐敏初认为这样不能充分表现俞伯牙的悲痛心情，于是，改“平起倒板”为“五锤倒板”，在急促的锣鼓经中奔向坟茔亮相，起唱……这一改，深刻地表现出俞伯牙难以遏制的哀恸和悲伤。整个唱段，徐敏初以饱满的情绪，深沉忧郁的音调，迂回婉转，如泣如诉地把俞伯牙对知音挚友钟子期的哀掉怀念之情表现得淋漓尽致。

1959年在北京，京剧表演艺术大师梅兰芳看了徐敏初演出的《马鞍山》后，对徐敏初说：“你唱得不错，把我都给唱哭了。”当时，著名戏剧家马少波在《人民日报》上著文评说，《马鞍山》“是京剧一般的传统剧目，多少年来，长期沦为冷戏。这次经过整理加工，特别是徐敏初的嗓音苍韧有味，表情细腻，使这出冷戏，放射光彩”(见1959年10月《人民日报》：《一支生力军》一文)。

舞台美术

云南各类戏曲剧种的舞台美术，其发展演变情况不尽相同。

清末民初之前，滇剧主要在会馆的戏台或农村的草台班子上演出，舞台陈设简陋：台上一般以一块福禄寿三星板分隔前后台；左右各有一门供演员出入，门上分别写有“出将”、“入相”字样；台上一桌二椅；依靠香油大灯、防风蜡烛照明。演员的装扮也比较简单，净、丑两行的化装形象比较鲜明。民国初年，滇剧开始在专门演戏的戏园子演出，加上京剧进入云南的影响，滇剧舞台美术得到改进。照明有了电灯，增添了灯彩砌末，演员的化装注意了不同行当不同角色的区别。民国十五年(1926)前后开始设置简单的布景，民国二十年后受京剧的影响大搞机关布景。抗战中期，少数新文艺工作者把写实布景引入少数滇剧班社中，但影响面不大，影响时间也不长。

云南花灯在抗战后期之前，长期在农村的广场、灯楼、灯棚演出，而且常常是作为“社火”中的一部分进行演出。舞台美术的特点是灯彩突出，各种彩灯既起照明作用，又是欣赏对象，还是表演的道具；至于演员装扮，与日常生活中差别不大，只是稍加夸张。在民族地区成长的花灯，却引进了民族服饰。“新灯”出现以后，由于演出剧目的需要，引入了滇、京剧的一些服装，如生旦的褶子、裙袄等。抗战后期，花灯进入茶园演出，适应专业化要求，道具、服饰、舞台陈设才开始比较讲究起来。

少数民族戏曲剧种中，白族吹吹腔的舞台美术发展得比较完整。它在舞台陈设、演员装扮、砌末等方面与滇剧差别不大，但有自己的脸谱，并以白族生活服饰掺杂汉族戏曲服饰作为演出服饰。傣剧演员的装扮有它的特点，将官一类角色用傣族官员的服饰，平民用日常生活中百姓的服饰，傣剧发展的早期，舞台陈设中有用象征性手法来表现的，如在竹筒中插上树枝，就表示是森林。壮剧中的富宁土戏在服饰装扮上是戏曲服饰，装扮主要是广戏(指两广地区流行的粤剧、邕剧)风格的服饰装扮与本民族日常打扮的结合。壮剧中的广南沙戏和乐西土戏的装扮更加接近日常生活。他们的舞台陈设都很简单，没有脱离一桌二椅的模式。彝剧的装扮就是日常装扮而稍加夸张。

属于傩戏的端公戏，关索戏、梓潼戏都是在广场或堂屋、院子中演出，没有什么舞台陈设。除梓潼戏外，他们在舞台美术方面的特点是演员表演时大多要戴面具。

中华人民共和国成立以后，各戏曲剧种中凡建立了专业剧团的在舞台美术方面都有

很大变化。有了专业的舞台美术队伍，对剧目进行舞台美术设计，添制了舞台美术工具。五十年代初期和中期，云南戏曲的舞台美术处于建设阶段，1956年全省第一次戏曲观摩会演大会，花灯《三访亲》、《红葫芦》，滇剧《荷花配》，京剧《阿黑与阿诗玛》等剧目的舞台美术，在布景、灯光、装扮、道具等方面，都体现出舞台美术的整体构思。六十年代，云南的舞台美术工作者在用舞台美术反映现代生活方面做了若干探索，特别是对反映少数民族生活方面，取得显著成绩。如花灯《依莱汗》、京剧《黛诺》、滇剧《元江烽火》、壮剧《螺蛳姑娘》、白剧《红色三弦》、彝剧《半夜羊叫》的舞台美术就都体现了这种探索。

“文化大革命”期间的舞台美术，基本上照抄“样板戏”。“文化大革命”以后，白剧《望夫云》等剧目的舞台美术，又开始探讨自己的艺术个性。1982年8月，省舞台美术学会成立，举办过一次有一千二百多件作品参展的“全省舞台美术作品展览”，并选送了十八件展品到北京参加“全国舞台美术展览”。省文艺学校也开办了舞台美术专业，为戏曲艺术培养舞美人才。

脸谱·面具

云南戏曲剧种中，绘制脸谱的主要是滇剧和白族吹吹腔。在这两个剧种发展的早期，其脸谱主要是剧中角色肤色的夸张，如某人“脸如紫土”，就涂成朱色，“脸如生铁”，就涂成黑色。以后逐渐发展，就以红、黑、白为基本色。到抗日战争时期，与外来京剧、川剧、越剧、评剧等剧种交流多了，就增加了金、绿、蓝等色彩。云南花灯一般不用脸谱，彝族花灯《霸王下山》中的霸王，以红、白、黑三色开脸，以白色在额头上画一“王”字，用黑色勾画眼眶，是个例外。大词戏亦不用脸谱，比较有特点的是“目连戏”中石头人的黑纱蒙面。其他少数民族剧种中，壮剧有脸谱；傣剧有草王、魔鬼（傣语叫“混庇排”）等极个别的脸谱，皆从本民族壁画中吸取一些形象绘制而成。壮剧、佤族清戏及新兴剧种彝剧等，都没有什么特殊的脸谱。面具主要是在关索戏和端公戏中使用，其他剧种也使用少量的面具，如滇剧、壮剧“跳加官”的笑和尚面具，禄丰花灯的四天君及王灵官面具，大词戏《大佛讲经》中的十八罗汉面具等。

滇剧脸谱　滇剧脸谱约有一百幅左右。早期因多为白天在广场及草台演出，形象的绘制偏于“实”；以后多于晚上在戏台或剧场演出，形象的绘制就逐步向象征性发展了。颜色一般以红、黑、白三色为主，有“红忠、黑直、粉脸奸”之说。此外，用黄色表示干练，绿色表示凶狠，蓝色表示侠义，紫色表示勇猛，金银二色表示神佛；其他杂色则多用以表示绿林好汉、剑仙侠客、刀手狱卒、妖魔鬼怪、水族鸟兽等类形象。脸谱的种类，从前有“五张半”之

说，即：整脸（大红如关羽，大黑如包拯，大白如曹操）、豹头出山象（如张飞等）、五彩脸、三块瓦脸、蝶式破鼻脸、半儿脸（又称“坝儿脸”，如关兴、张苞等）。如按构图色彩、性格特征、身分特点来划分，大体可细分为十类：

红脸。以朱红为主要色彩，涂抹整脸或画大部分，并以黑白二色勾画眉眼及纹理。如“三国戏”中的关羽，整脸涂朱，细目长眉，以表示他“面如重枣”，“卧蚕眉，丹凤眼”的外貌特征。红脸中有一些怪脸，要加其他图案，如《碧游宫》中的广成子，要在额上画“天下太平”印。因这颗“翻天印”是他的法宝；《财神图》中的闻仲，额上要加画一只眼睛及“寿”字符；《三义图》中的虬髯公，额上要加画火珠和剑，以表示他是剑侠。

黑白脸。以黑白二色为主，间用红色或其他色彩，构图鲜明大方，威武雄壮。多用于正面人物和英雄人物，如包拯、项羽、张飞、薛刚、李逵、牛皋等。

三块瓦脸。以两颊和额部分为三部分，从眉鼻隔开，两颊画法对称，色彩鲜明。如以色调区别，又可细分为：红白三块瓦，如《战万山》中的王孙骆、“杨家将”剧目中的孟良等；紫白三块瓦，如《战长沙》中的魏延、《收黑氏》中的尉迟恭等；灰白三块瓦，如《双投唐》中的李密等；紫三块瓦，如《回荆州》中的潘璋等；黄三块瓦，如《斩颠颉》中的颠颉等；蓝三块瓦，如《博望坡》中的夏侯惇等；粉三块瓦，如《虎骑龙背》中的金兀术等。

粉脸。整脸抹白粉，呈无光泽的灰白色调，以黑色勾画眉眼及纹理。多用于奸雄、奸相、佞臣、国贼和贪官等反面形象，如董卓、曹操、司马懿、秦桧、潘洪、贾似道等。有的则以其他颜色夸张某些部位，如《云台观》中的王莽，额上加画四股淡红粗波纹，其眉如帚，眼呈三角，且有黑三纹，以示奸诈。

五彩脸。用色较多，结构纹理细致复杂，多用于绿林好汉、天神天将、鬼怪妖魔。除了勾法奇特细致外，都加画一些象征性的花纹图案。如《淤泥河》中的盖苏文，额上加画七把飞刀，以表示他善用这种武器；《战宛城》中的典韦，其脸谱有五种画法，但都要画出戟形，或单戟在额，或双戟交叉，或以戟代眉，均表示他善用双戟；《荆轲刺秦》中秦始皇，要画“七星八宝脸”，最为繁琐复杂。

象形脸。这类脸谱均以鸟兽昆虫和水族精灵的形象变化为图案，极富夸张、浪漫色彩。如《真侯图》中的马俊，外号“玉蝴蝶”，故在他脸上画一只大彩蝶；《木卡令》中的杨林，绰号“锦豹子”，故在额上画以豹形；《水晶宫》中的龙王，两颊绘龙的鳞片，额头画宝珠光圈，龙眼红眉，空处填满金色，酷似龙形。

阴阳脸。又名“鸳鸯脸”，还有变形的弯脸也属此类。阴阳脸半阴半阳，介乎人与妖鬼之间，不仅净、丑用之，生、旦也间或使用。如《困台城》中的侯景、侯成父子，均为一半花脸、一半猴脸，因侯景之母是猿猴；《阴阳界》中的界址官，一半老生脸、一半鬼怪脸，据说因为他既管阴间也管阳间。《苏护进女》中的妲己，一半脸是花旦、一半脸是花脸，又兼净、旦身段，意为她正从妖变人。歪脸的画法，是额部及两颊极不对称，脸形歪扭斜怪，多用于相貌

丑陋的人物，如《打龙棚》中的郑恩，左眼大似龙，右眼小于凤，喻他是一员福将。也用于反面人物，如《审刺客》中的刺客，《红梅阁》中的廖进中等。

坝儿脸。多用于武将之子，均不戴髯口，是青壮年的武生或武净，多按照乃父的脸谱稍加变异。如《哭桃园》中的张苞，《牛皋扯旨》中的牛通，《捆子上殿》中的铫刚，《杨七郎打擂》中的张豹等。其脸谱多为黑白脸的变形；也有以红色为主，但不是红生，如《二龙山》和《三打王英》中的王英，《哭桃园》中的关兴等。

二丙丙。比小花脸（丑）画得稍大，以武二花或丑脚应工。如《抢皇杠》中的程咬金，《王宝钏》中的魏武等。以袍带丑应工者如《江油关》中的马邈、《挡幽王》中的幽王等。

小花脸。眼鼻间多以白色涂成豆腐块，主要用于以丑脚应工的人物，其画法与别的剧种差不多。

滇剧脸谱经过历代艺人兼收并蓄，不断加工，形成了不少有特色的脸谱。兹选两例。

秦始皇脸谱。秦系"列国戏"中人物。画"七星八宝脸"，绘制依据是秦始皇在《毛焦骂秦》中的出场诗："孤家出世大丈夫，世臣见孤有三呼，加官加禄加晋爵（读：足 zu），立纲立常立霸都。左有青龙头上角，右有麒麟吐玉书，面带七星和八宝，两眼能现社稷图。"滇剧老艺人卜万全袭滇剧先辈名净卜金山所勾画，亲授曲靖地区滇剧团杨崇福继承。

杨藩脸谱。杨藩为《樊梨花》剧中人物。五彩脸。此脸谱是根据民间传说杨藩是丑鬼，在额部上画三个不同的头象，寓三头之意；咧嘴、尖眼角，示凶残之意。在传统滇剧《刀劈杨藩》一剧中勾画此脸。双方在开打中，杨藩被劈一次把额部头象抹掉一个，直至第三次才被劈死。曲靖地区滇剧团于 1979 年首演，杨崇福勾画，后将此剧传给青年演员潘兴贵研习并演出。

白剧脸谱　　白剧收集到吹吹腔脸谱六本，总计三百零五幅，其中：鹤庆县打板箐村顾跃元藏本三十六幅；云龙县箐于坪村李跃芳藏本三十八幅；云龙县汤邓村李斌绘制本一百零七幅；洱源县张述漠本、李润阳本、无名氏本，共一百二十四幅。这些脸谱大都为"列国"、"三国"、"两汉"、"隋唐"、"封神"、"西游"、"杨家将"、"岳家将"等戏中的人物，如王僚、李靖、赵公明、通天教主、广成子、雷震子、黑虎、白虎、铫期、关羽、张飞、周仓、张苞、姜维、魏延、司马懿、司马师、单雄信、程咬金、盖苏文、李克用、赵匡胤、呼延赞、杨五郎、杨七郎、焦赞、孟良、潘豹、张宪、金兀术等。在色调及画法上，几本脸谱大致相同，但又各有特点。顾跃元本用色为红、黑、白、黄、绿、蓝；谱式多为兽形侧象，凸额、卷鼻、海口；众多人物脸、额、腮部位，常画有火焰图纹，眼下点白色；凡神怪多用白色在上嘴皮处勾画一对獠牙，以示其狰狞凶暴。李跃芳藏本用色为红、黄、蓝、白、黑；多数为正象，少数为侧象；多数为两截脸，少数为三块瓦和十字脸。李斌绘制本用色为红、黄、蓝、白、黑、青、紫等，还有的勾金画银；因李斌本人是搞佛像泥塑的，他绘的脸谱基本属于泥胎脸谱；全部谱式没有脑门，眼窝两腮多画云头图纹呈分眉神象；所有谱式除脸样外，还画有帽饰 ，大部是老川剧样式，还有

一部分戴蒙古帽和清朝官吏顶子的。张述漠本、无名氏本因绘制较早，颜色较单调，只有红、黑二色；李润阳本因系近期画的，色彩较丰富，有红、白、绿、蓝、青、紫等色。这三本谱式正象侧象均有，但张述漠本几乎全是侧象，画法与顾跃元本近似。(见彩页)

黑虎脸谱。黑虎为“封神戏”中神祇。云龙县箐干坪村已故吹吹腔艺人李龙章(1901——1975)绘制。线条简练，用色单一。整个脸膛呈黑色，用白色在脑门涂写一个“王”字；在眉骨上描画弯眉，在鼻梁上勾勒皱纹。

包拯脸谱。包拯为《秦香莲》等戏中人物。选自洱源张述漠本。包拯呈黑白两截脸，脑门画有黑色太阳图，居中画有一白色弦月形图案，两竖云头皱眉，整块脸用色单一干净大方。

孟良脸谱。孟良为“杨家将”戏中人物。选自李斌绘制本。孟良戴蒙古帽，用红白二色叉成四瓣；画一葫芦图案在脑门及鼻梁上，左右两腮各画一闪电符形。整个谱式显得原始古朴。(见彩页)

罗刹面具。大理州白剧团1980年首演白剧《望夫云》第八场，猎人阿龙飞到金梭岛罗荃寺偷取罗荃法师的袈裟，同罗荃法师展开了激烈的打斗。打斗中罗荃施展法术，变幻出六个罗刹(鸡头神)围斗阿龙。这六个罗刹，剧团的舞美工作者为他们设计制作了套头面具。这面具是模仿《张胜温梵画像》图中的鸡头神形象而设计制作的。

壮剧脸谱　云南壮剧三个支系都有脸谱，只是由于剧种的成塾程度不一，脸谱的考究程度也不一。富宁土戏视不同行当和人物有不同的画法，有的脸谱相对说来较为精细；有的土戏组织的净脚不画脸，戴现成的花脸面具。广南沙戏则无定型的脸谱，除反王、山大王一类人物用土颜料在眉、眼、腮部画上几块不相同的颜色，小丑抹个灰白鼻子外，其他角色只是略施粉墨；面具发现有“加官脸”和“雷神脸”两种。文山乐西土戏摹仿汉族戏曲画脸，如关羽画红脸，包拯画黑脸，但画得不太精细。

山大王脸谱。山大王为富宁土戏《九莲杯》中人物。从鼻梁两侧各画一条虎尾向耳下伸去，用黑、白、红三色画出虎尾；用红色在额正中画一红线直插鼻尖；两道眉毛各伸向额角，眼窝黑，两眼角边上各点一白色圆点；口画成宽大口，口径约二分，朱红色；下巴画黑白色三条波浪线，以显示其形象险恶。

王二脸谱。王二为富宁土戏《九莲杯》中人物。鼻梁上画一只白乌龟，眉毛向下弯曲。

端公戏脸谱　主要用于端公戏中的耍坛戏和少数无面具的坛门。以红、白、黑三色为主，颜料极其粗陋，红色用红土或朱砂，白色用白粉或白泥巴，黑色用墨汁。脸谱的勾画无严格规范，随意性较大。坛门与坛门之间各不相同。除个别人物因有特殊标志需统一勾画外(如二郎神之慧眼)，其余脸谱则因人而异，有百人百面的特征。

灵官脸谱。灵官属镇雄县端公戏《灵官镇台》中人物，属大花脸行当。脸谱画法：满脸大红色；额上画竖眼一只，称慧眼；用黑、白二色勾画双眉、眼皮。戴红髯口，头部扎红绣球。群众中有“红灵官”的习称。此脸谱是镇雄县拨机乡邹家院子邹永贵先祖传授。



苗老三　小进财　龙王

桃山大王　孙悟空　奇形将军

秋香　寿星　孽龙

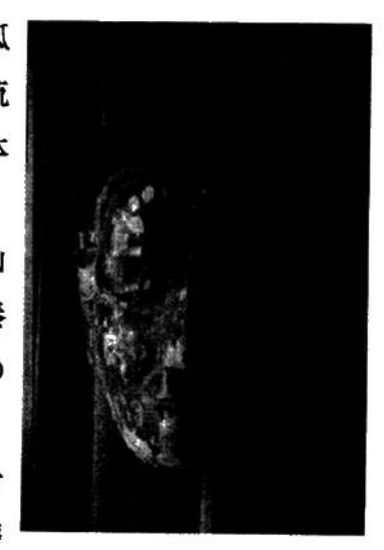
包拯脸谱。包拯属彝良县端公戏耍坛《紫金杯》一剧中人物，属大花脸行当。脸谱以淡黑为底色；用浓墨勾画双眉，并沿左右眉尖处，向鼻梁两侧画半弧，形成两个桃子形状；两眼皮上也用浓墨点画；最后用白色略勾双眼及两腮。此脸谱为端公戏艺人刘全兴勾画。

端公戏面具　俗称"脸壳"、"脸子"，主要用于法事和正坛戏。共二十四个，大体分三类：一是神怪角色，如二郎神、郭三郎、灵官、孽龙、孙悟空、桃山大王、大公、奇形将军、寿星、福星、禄星、龙王、土地、土地婆等；二是世俗人物，如大姨妈、二姨妈、小进财、笑和尚、歪嘴和尚、李画匠等；三是少数民族人物，如八蛮将军、苗老三、苗女、娘猜等。面具多为农村民间艺人用白杨木雕刻而成，造型生动，具有较浓的生活气息。（见插图）

二郎神面具。用于镇雄县端公戏《桃山救母》及庆菩萨《二郎记》等坛事中。呈长弧形。长约三十二厘米，宽约二十厘米。头上饰七瓣官帽，正面三瓣状如三把尖刀，故称"三尖帽"。上额刻竖眼一只，称"慧眼"；两眼挖空，眼珠凸起；上唇两角露出两颗长牙；下颌用线悬挂于两腮上；脸呈青蓝色。是端公戏大花脸行当的代表性面具之一。（见彩页）

八蛮将军面具。用于镇雄县端公戏《采木画梁》、《八蛮记》等戏中。呈方弧形，长宽各约二十三厘米。头饰瓜形帽冠，面部呈紫黑色；两眼挖空，眼球呈圆珠形状；鼻大，当地人习称"大鼻子官家"；无下颌。是端公戏中代表彝族土官身份的唯一面具。（见彩页）

苗老三面具。用于镇雄县端公戏《采木画梁》、《梅香记》等戏中。呈长弧形。长约二十四厘米，宽约二十厘米。头上发型与本地苗族同，顶部挽有三厘米高的发髻，当地人称"苗鬏鬏"。面部呈黑红色；额、脸部皱纹较多；鼻梁扁平；有稀少黑胡须。此面具雕刻精细，是端公戏中代表苗族同胞的面具。（见彩页）



大姨妈面具。用于镇雄县端公戏《分罡》等坛事中。呈长弧形，长约二十五厘米，宽约二十一厘米。发型为：由上额正中梳向两边，呈向后挽状，脸形仿农村妇女模样，呈红色。与之大体相同的二姨妈面具，皆为端公戏中的旦脚面具。（见右图）

关索戏面具　共二十个，为：张飞、假张飞、关索、黄山岳、鲍三娘、百花公主、巩固、小军、张迁、张邦、赵云、马超、秦蛟、严颜、萧龙、黄忠、周仓、关羽、孔明、刘备（按出巡次序排列）等三国蜀汉人物和与三国蜀汉人物有关的传说人物。

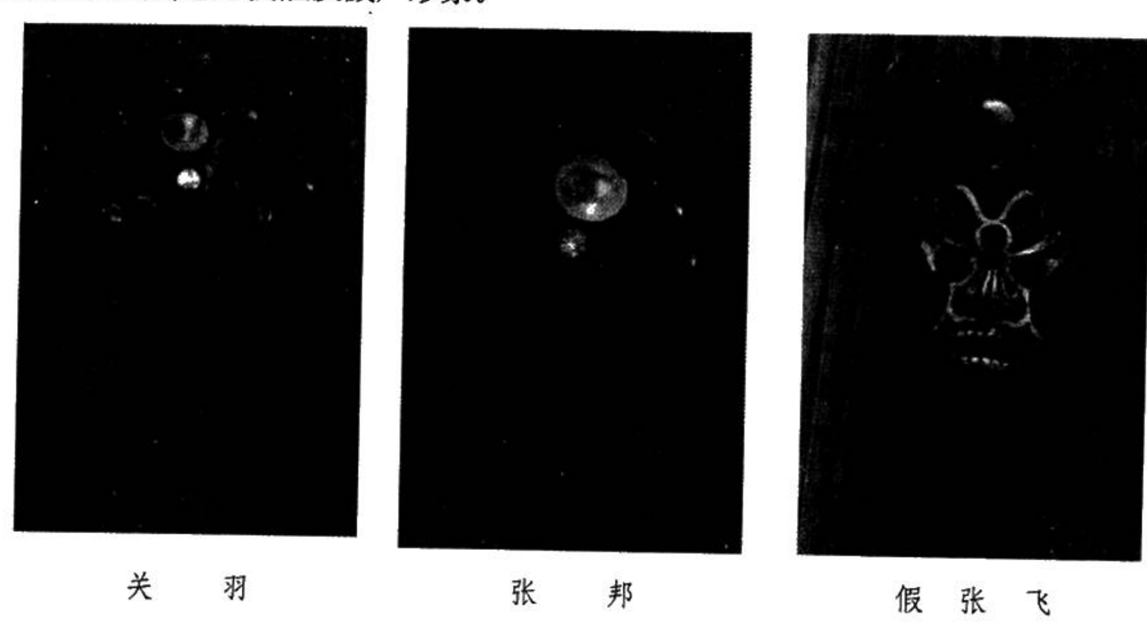
面具的制作是，先用胶泥做成各个人物的面部模型，然后用棉纸和牛胶在模具上层层裱糊，达到一定的厚度后上粉磨光，用油彩勾画出各个人物的脸谱，面具与头盔、发髻连为一体，胡须、髯口用胶粘贴；头饰有各种小绒球、小圆镜等，面具在两眼当中各剜一个小孔，以便演员观看。面具体积一般较大，演员须先缠上头巾，再戴面具。

关索戏面具造型，按戏曲行当区分，大致可分为生、旦、净三类。因关索戏专演三国蜀

汉鼎盛时期故事、颂扬五虎大将战功，故无丑脚行当。脸谱的勾画，借鉴其他戏曲而更为夸张，独具特色。一般是浓眉、大眼、虎口、勾鼻，浓墨重彩，威武勇猛，意在出巡时能伏魔降妖；在广场演出时，配合大幅度的表演动作，使远距离观众也能看清。

二十个面具表现了二十个人物不同的性格特征，也表现出关索戏特有的傩祭职能。

例如关羽的面具，造型虽近似京剧南派的关羽脸谱，同样是大红脸、丹凤眼、卧蚕眉、五绺长须；但关索戏的面具构图夸张，线条粗放，从脑门到鼻梁连画三条从大到小的云纹，表现出关羽的忠心义胆及威严形象。



关　羽　　　　张　邦　　　　假　张　飞

张飞的面具，也同其他戏曲脸谱一样画蝴蝶脸，但蝴蝶画得特别大，几乎占了整个面孔。眉眼即画在两翅之上，有如蝶翅的花纹；蝶身画在鼻梁上，触须画在鼻尖上并向两边卷曲；张飞的巨口占满整个下颏，全部用红、白、黑三色勾画，构图匀称，线条、色彩清晰明快，表现张飞两眼圆睁，张口大吼的勇猛神态，形象生动。

其他面具：假张飞画黑脸；严颜画紫脸；黄忠褐脸白髯；萧龙画蓝脸、额头绘有风火图案；周仓额头画了倒置葫芦形；张邦画了蝴蝶脸；巩固脸上画有正葫芦形；孔明、刘备、赵云、马超、黄山岳为粉脸；关索为“红坝儿脸”；形态各不相同，却都威武雄壮，神气非凡。鲍三娘和百花公主的面具涂脂簪花，秀美之中又有女将风度。

关索戏原有面具，于民国十年(1921)的一次火灾中大部被烧毁。小屯农民随即集资到昆明请师傅照原样翻制了一套。这套面具现存澄江县文化馆供参观研究。

扮相·穿戴

扮相即人物造型，是演员同化装、穿戴结合的产物。中华人民共和国成立后滇剧一些

剧目的人物扮相，如《牛皋扯旨》中牛皋的扮相，《斩黄袍》中赵匡胤的扮相，《望夫云》中南诏王、阿凤公主的扮相等特点比较鲜明。

传统花灯剧目的生、旦、丑各行当的扮相各具特色。生的扮相一般为农民装束的小生，头戴白草帽，两耳旁垂四根飘带(两根扎)，有的小生还在草帽周围插花。旦脚分未婚和已婚两种装扮，未婚者拖一根长辫于背后，已婚挽成发髻坠于脑后。汉族地区均戴绣花勒子帽，彝族地区均用黑色纱帽或包头布围包头发。旦脚的装扮都需插花。丑脚的扮相如《鞑子拉花》中的“鞑子”，头打黑布大绕子，两耳垂两根黑纱绣球，两边太阳穴画一方块膏药，上嘴唇两撇翘胡。

民族剧种的人物扮相主要根据不同民族特色来确定，如彝族女青年有包头的和戴鸡冠帽的。苗族女角均盘一发髻于头顶，男角一般不戴帽子。傣剧的王子盔、宝塔冠、上衣披肩，女脚的发型及装饰品都有傣族特点。

在穿戴上，地方大戏剧种如滇剧等的一般戏衣，与京剧等剧种的戏衣区别不大。色彩上分上五色(黄、红、绿、白、黑)和下五色(紫、蓝、粉红、湖蓝、古铜)。原材料和制作，最初以布、呢为主，印花、刺绣；后来逐步用缎、绸、绉等丝织品，加上绒绣平金以及金夹线、银夹线等技艺。地方大戏剧种早期的戏剧服装，大部分由班主置办，也有艺人自己置办制作的。本地生产制作的服饰，具有地方特色和民族特色。

花灯服装在旧时灯班中多数是借生活中的穿戴代用或加工制作。清末明初以来，花灯中的老旦、青衣，都穿戴两道花边的大面襟；靠近民族地区灯社的演出服装，从头饰到全身穿戴都具有当地的民族特色。灯社中演出的书生、秀才、员外等类角色，服装与古典戏曲剧种服装相似。中华人民共和国成立后各地花灯服装色彩丰富，款式翻新，质料精致，逐步由五十年代的布料过渡到丝绸、尼龙纱、绉缎、乔其纱等衣料，各演出团体都购置缝制了部分专用服装，并有专人保管。

傣剧的坎肩，彝剧的包头，白剧的服饰等等都各具特色，也有的民族剧种以本民族的节日盛装不加什么修改地搬上戏剧舞台。有的传统服饰豪华、庄重。白剧演出现代戏的服饰，一般根据大理白族群众的生活服装进行艺术美化，如海东凤羽的白族渔尾帽就很有特色，演出民间神话故事剧，服饰就根据《南诏图传》画卷的绘画、雕象造型摹仿制作，服装质地考究，配色协调鲜明。

由于彝族支系多，所以服饰各异。女服上衣是满襟，衣长腰大，袖短而肥，三接头，摆宽，无领，肩胸和袖口等处有花边，腰系彝族花带，大裤脚，脚手系银饰；衣裤多是青、蓝、白三色用农家织布机做成，还镶有各种精美的花边图案。专业剧团则在生活服装的基础上进行加工美化，主要是色彩多样，缩小尺寸，贴身掐腰，上衣加矮短领，裤脚缩小，简化过繁的装饰品。

大词戏剧目基本上属于袍带戏类型，演出用一般戏曲通用的服饰。由于维西地处边

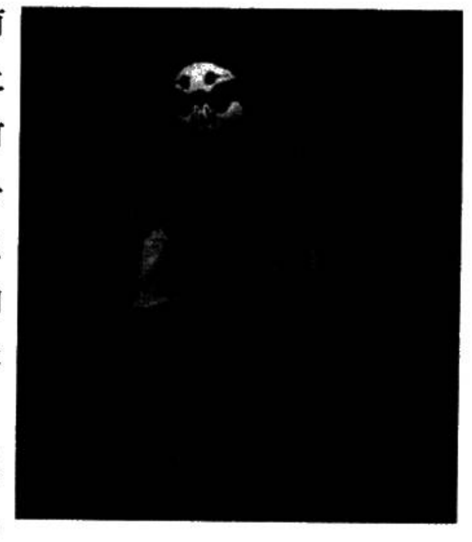
陲，受经济交通等条件限制，不可能购置成套戏衣，故穿戴往往欠缺不全，久而久之，便已形成定规。从古至今，有些角色如岳飞、金兀朮等将帅就不扎靠，而只穿箭衣，演职员和观众都习以为常，反而成为本剧种服饰穿戴上的一个特点。（见彩页）

关索剧在服饰上并不考究，未经规范。据说初期只有面具没有服装，服装是后来才添置的，较为简陋。现就保留下来和重新制作的服饰区分，大致可分为以下几种类型：一种是战袍式的戏装：大襟长袍，长至膝，绸缎质料，有白色水袖。如刘备，着黄色龙袍，两肩、胸前、胸后及袍腿边均绘有波涛和云纹图案；孔明着玄色道袍，前后均绘有太极图案。第二种是摹拟戏装的铠甲：用布料制成，战袍前襟下摆成尖叶形，根据服装底色分别绘有各色龙纹、虎头纹图案。武将系有缀着数面小圆镜的腰带，腰带用软布钉在衣服上。五虎将背上插有四面靠旗，分黄、蓝、红、黑四色，靠旗上绘有龙纹图案；关羽着绿色战袍，张飞着黑色战袍，赵云着青色战袍，马超着白色战袍，黄忠着黄色战袍。第三种是开襟式短衣，结以钮扣，襟前、两肩绘有图形龙纹图案，襟边为水纹图案，左右有半圆形护腿，上绘云纹图案。关索、张邦、巩固、张迁、即着此类服装。第四种是旦脚服饰：百花公主和鲍三娘，分别着红、绿军衫，云形披肩，均绘有粗略的花纹图案，窄袖，下着淡黄色滚边罗裙，穿彩鞋，既是战将又有公主、夫人的风采。第五种是马童、小军服饰：穿窄袖紧身的短打对襟衣服，黑衣、白排扣。

端公戏由于与酬神活动紧密联系，因此保留了不少宗教色彩的服饰，如法衣、道袍等，演出时大多借用其他剧种的戏装。

其他民族剧种的演出服饰、行当区分不大。业余剧团演戏不论男女均用生活服装代替。中华人民共和国成立后，省内地方剧种和各民族剧种发展较快，专业剧团都设计制作和购置了必需的演出服装。

“老背少”扮相　“老背少”系滇剧《会缘桥》中的扮相。演员身穿老生服装而头部作花旦化妆，背一铁丝扎成、外裹棉絮，颇似一个人卷腿而踞的框架，框架上披一件女披；腰部以绸带连框架扎上后再以卷起的绒毯穿过两袖围于演员脖子上并在胸前别住，演员用遮在胸前女披袖子内的手握住一个老生头部模型，这样就如一个老人背着一个女子。表演时演员头部的动作表情与自己手握的老人模型互相呼应，再加上身段步法的处理，达到一人演两人的生动有趣的艺术效果。（周绍祥饰，见彩页）



专诸扮相　专诸系滇剧《专诸刺僚》中的人物。黑须黑裤衬托着赤裸的上身，脸部为传统的三块瓦脸谱，

眉心一点红。（见上页图）

“脚朝天”扮相　“脚朝天”为滇剧《狸猫换太子》中的怪人。脸画在腹部，嘴画在肚脐，眉毛画于胸大肌上，眼睛画在两肋前部，假手在脸部，两手高举一只靴，腕以下连同演员头部用红布蒙住。表演时演员靠感觉或固定的步位在舞台上行动。（王少明扮，见彩页）

雯姑扮相　雯姑系滇剧《蝴蝶泉》中的主要人物。她的扮相是白族姑娘扮相的戏曲化。雯姑的两鬓贴片子，前额贴七小弯，戴七个梅花水钻，头戴白族妇女特有的包头，上面装饰着许多金纸和亮光片；右边带黄色拖穗，一条假辫子缠在上面；头的两侧还缠着各色绒花，耳垂带耳环。服饰基本仿照白族生活中的服装，身穿白色的圆领衣、裤；袖口、袖子中段和裤脚镶有花边；外罩一件红色偏襟无领坎肩，左胸上镶有一朵亮光片花；腰间束一条黄色的裙子，裙子前束一条同裙子的长短一样的黄色长围腰，镶红色花边，并在左下角镶一朵亮光片花，同上衣的花对称。脚上穿普通的布鞋。雯姑在戏中多次使用的道具百蝶巾，系雯姑送给霞郎的爱情之物，用黄色软缎做成，绣有各色蝴蝶，并镶有亮光片。此剧由昆明市滇剧团演出。



霞郎扮相　霞郎系滇剧《蝴蝶泉》中的主要人物，是一个敦厚善良的白族樵夫。他的扮相以戏曲武小生的打扮进行改良造型。头戴白族青年包头式的帽子，用多层白绸布制作；身着白色圆领对襟衣裤，袖口、袖中和裤脚都镶有绿色白族花边图案，黑色对襟坎肩，沿边都有花边装饰。为适应表演的要求，霞郎一上场打黑色绑腿；后几场又改穿绿色布鞋。他在开打时，腰间系一块黑色斜三角巾，使得霞郎的造型，从装扮上适应了角色的行当要求。又与民族特点结合为一体。昆明市滇剧团演出。

刀舞者扮相　此刀舞者为滇剧《火烧洋关》中的女青年。其服饰依据蒙自仆人（彝族支系）的扮相加以提炼而成，头饰带翎，黑发披肩，短裤短褂，表现彝族女青年骠悍健美的气质。（许雪梅饰；服装设计杨国荣）（见彩页）

诺谓尼服饰　诺谓尼是滇剧《唐安迟》中人物。1960年，石屏县滇剧团最初排演此剧时，舞美设计者吸收了彝族服饰素材而设计制作。此剧上演后得到本地观众好评。该团到彝族聚居地龙武区演出后，当地政府特地将过去没收土司杨老三爱妾的一套服装共三十六个部件和数个银制装饰品赠送该团。

花鼓公扮相　花鼓公是花灯剧《打花鼓》等剧中人物。其扮相分三种，姚安、大姚地区为俊扮（小生扮相），禄丰中心井地区为丑扮（鼻沟画两条白线），元谋地区为净扮。头饰和着装分两种：姚安、大姚、禄丰的花鼓公装扮与花灯小生相似；元谋的花鼓公用红绸包扎

头部，额头中间有一圆镜，身穿打衣加一副腰裙，脚上穿凉草鞋。

“鞑子”扮相　“鞑子”为大姚传统花灯《鞑子拉花》中的人物。头戴一顶用白布蒙制的刘海帽，沿边装饰有各色大小绒花（球状），中间装有周围镶着闪光小珠的圆镜一面，帽子上绣有各种花纹图案，左右绣有“寿”字。钉有大、小两对飘带，小带系于脖子上打结，大带作装饰又称摆带。面部画两道关刀眉，上嘴唇画两片八字胡，身穿大面襟上衣，斜披一件白皮毛向外翻的褂子（又称毛筒），腰扎一条红色或黄色绸带，穿折腰的裤子。脚穿长筒马靴。农村演出时，也有用长筒白袜代替的，并穿麻草鞋。手执一盏能撑开能合拢的椭圆形灯笼。

拉花姑娘扮相　拉花姑娘为花灯《鞑子拉花》中的女舞者。装束多为本地民族（彝族等）或乡村姑娘装扮。头梳髻，戴绣花的勒子帽，垂柳叶耳环（银制或玉制品）。上身穿水红色大镶滚边衣服和淡蓝色裤子，系一块黑底粉蓝色绣花围腰头，配以白布绣花飘带和一副银制挂链的围腰；脚穿青色底子粉红绣花鞋，手执扇子或白色毛巾。

包二扮相　包二是花灯《包二回门》等剧中人物。头戴瓜皮红顶小帽。上身穿浅色排口内衣，前套红色小褂，下身穿白色裤子，脚穿剪子口形鞋子。

包拯扮相　包拯为花灯《金铃记》中人物。开棕脸。全脸以棕色为主，黑白纹理为辅，白条围额，灰白涂额中，鼻梁勾白。此脸谱仿滇剧包拯脸谱而又稍有改变。用两顶瓜皮小帽相叠，以纸板涂色作翅缀于帽后。穿黑色褶子，剪刀口布鞋。（见下左图）

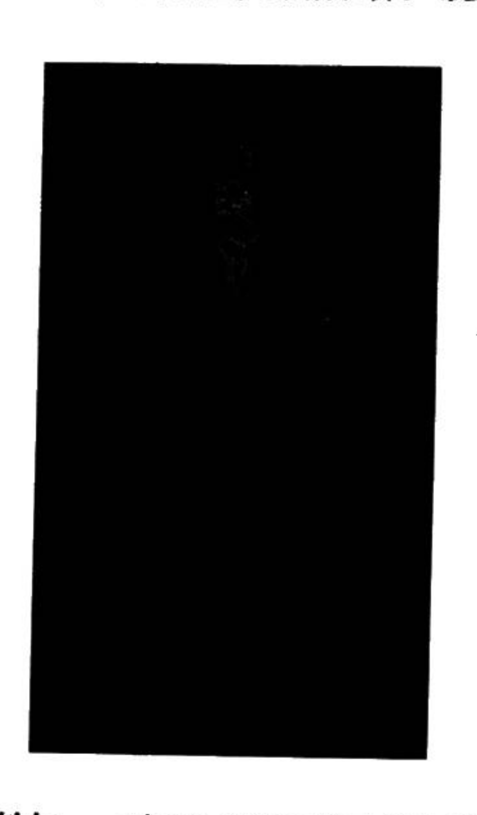




苗国舅扮相　苗国舅为花灯《金铃记》中人物。开粉脸。浓眉粗脸，两额泛白，两眉中画一直线，挂自制马尾黑髯。以两顶瓜皮小帽相叠，用铁丝、纸片自制纱帽翅缀于帽后，穿蓝色生褶，红色彩裤，剪刀口布鞋。（见上右图）

打岔佬扮相　打岔佬为花灯《打岔》中人物。面部化妆以淡棕色为主，黑色勾其纹理，白短须。头戴白色巾罩草帽圈，穿羊皮袄、打折裤、白布袜、麻草鞋，系腰带，扛拐杖，拐杖上端吊一葫芦和“天书”。（见彩页）

吊死鬼扮相　吊死鬼为花灯《偷盗遇魔》中人物。仅用一张白纸或土纸蒙面，不作任何勾画；两眼处各挖一小孔，左右两端各剪一条缝隙挂在两耳。面孔由观众自由想象。用黑纱包头，插白花，穿黑色大镶滚衣裤。（见下左图）





霸王扮相　霸王为流行于建水县岔科区一带彝族花灯《霸王下山》中的人物。全脸开红、白、黑三色脸谱，以白色在额部画一“王”字，眼眶用黑色稍作勾画。用笔粗放，图案简明。穿赭红色衣袍，头戴自制的有翎头盔，背插两面红色小靠旗，手持大刀。是彝族花灯传统剧目中有特殊风格的扮相之一。（见上右图）



阿盖公主扮相　阿盖公主是花灯剧《孔雀胆》中人物。汉族装扮时，梳改良古装头，戴三叶形黑丝绒制的固定头饰，佩带点翠玉凤并戴绢花、耳环；头部后垂洋红乔其纱条，长齐脚跟；淡红色乔其纱衣裙，玻璃管珠披肩，足穿粉彩鞋。用蒙族装打扮时，头戴三叶形黑丝绒头饰，围黑丝绒头箍，镶小泡珠。两鬓垂五串珠帘至脖颈，戴银耳环；穿白色乔其纱紧身紧袖连衣裙，裙摆、坎肩 、领口、脚边镶黑丝绒，滚金边绸盘花图案；脚穿玫瑰红

尖头靴子，盘金色云纹图案。昆明市花灯剧团演出，服装设计秦益中。(见前页右下图)

刺牛怪扮相　刺牛怪为神话花灯剧《哑姑泉》中拟人化的猛兽。头部及面部化装造型突出牛怪形象：头戴改良双牛角金色盔，绿色银边额子，前额到鼻子戴半截面具，面具涂金、白两色，贴有红色眉毛，眼睛画黑色下弦月形状，脸涂绿底色，口以红白二色画成横长方形；头部、面部化装夸张，色彩使用大胆，红绿对比强烈，突出了妖气。身穿紫红色缎面不绣花改良衣靠，镶金色回纹图案，并钉大小银泡；靠腿比一般戏曲的略短，镶有绿色“山”字形亮光片图案，钉金色排扣；脚穿草绿色缎牛头靴。整个造型把握住“牛”的外型特征，色调统一和谐，表现出凶猛牛怪的形象。昆明市花灯团演出，面具设计金龙生；化装设计熊长林；服装设计秦益中。

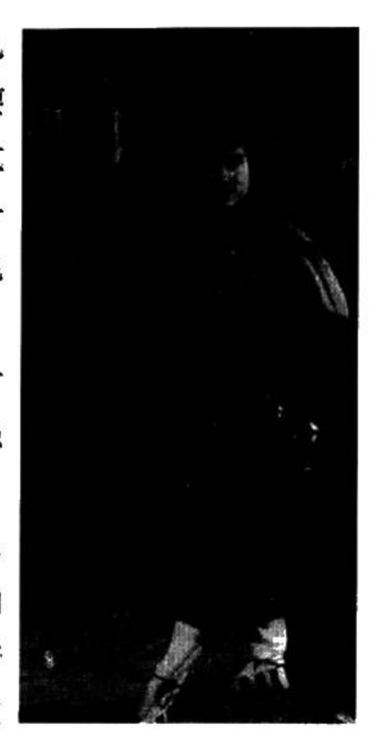


老牛筋扮相　老牛筋为花灯剧《老牛筋相亲》中一个彝族撒梅人老歌手。人物造型具有撒梅人特征。头戴黑绿色棉绸包头，包头左边用布做成扇形，镶白蓝色民族花边，坠桔红、黄色小绒环，再佩插两根山鸡毛；面部化装浓眉大眼，浓黑的短八字胡略向上翘，手提一个大录音机。上着杏黄色对襟衫，前套黑色丝绒领褂，领褂四周用黄色缎子及金黄色亮光片镶边，钉兄弟民族常用的民族钮扣；下着黑绿色仿绸大腰裤，穿一双白布短统袜及黑色皮革鞋，鞋头各有一个红色小绒球。昆明市花灯剧团演出，服装设计秦益中。

阿克妈扮相　阿克妈是花灯剧《老牛筋相亲》中的一个热情、开朗的彝族撒梅人老大妈。头饰根据撒梅人妇女惯用的“一块瓦”包头进行装饰，是用宽十五公分、长三十公分的黑丝绒内加硬衬片，再连上一块黑丝绒，制成一块瓦形包头，用长条黑丝绒做成圈形，连在椭圆形空心发髻上做头箍，用彩色玻璃管装饰，加钉亮光片成满天星形。身穿深蓝色丝绒坎肩，藕褐色的袖筒直接连在坎肩上，镶红、白色撒梅人常用的花边，系淡蓝色贴民族图案围腰，脚穿蓝缎绣花帮尖鞋，鞋尖装饰红色绒球。民族花布包为手提道具。(昆明市花灯剧团演出；服装设计：秦益中；头饰设计制作：雷琴书)(见右图)



张三丰扮相　张三丰是昆明曲剧《张三丰》中的云游道人，似疯非疯，除恶济贫。他年轻时，头戴黑散发头套发髻，扎蓝色绸方巾；身穿深蓝色缎子短大襟道服，贴有黑色丝绒树叶形图案，并用黑色丝绒渗白点



镶脚边，黑色护腕上镶有荷叶绉边及金色条纹图案；下着蓝色绸裤，穿一双长老白布袜及黑色皮革鞋，鞋尖装饰有红绒球；腰系坠有五条滚金色边短飘带的深蓝色腰箍，上面饰有满天星式亮光片及金色云纹图案，短飘带呈剑形，带头坠有须珠，中间一条绣有金色“佛”字。身背宝剑，腰挂酒葫芦，一副道家打扮。昆明人民曲剧团演出，服装设计王红。（见右图）

沙娜扮相　沙娜是京剧《多沙阿波》中民族女英雄。设计以元阳哈尼族扮相为基础，色彩以红、黄、蓝三色为主，对比强烈。（见彩页）

朗滴玉扮相　朗滴玉是傣剧《朗珍相诺》中的女主人公。她的头套镶着荷花银圈，发髻盘于头顶（呈凌云髻）；身着短袖镶边傣德（水傣）服，戴披肩，披肩边镶有丝制排须；下身穿带有各种印花底色的百褶裙，腰系一条纱制品组合成的腰带；两支手臂与肘部分别系一圈皮制的镶银珠的臂套和肘套；耳环上有一朵梅花形的花环。手提傣族花篮。由潞西县文工队金安所饰，服装设计朱宽涵、刀凤英。

帕莫鸾扮相　帕莫鸾是傣剧《帕莫鸾》中的女主角。小旦装。她头戴傣泐妇女黑褶筒式包头，包头外沿缀有银铸的多瓣状花朵和凤尾须；上身穿粉色对襟长袖衣；下身着用黄白金银线绣刺的多层图案花纹拼制的底边为四层折叠形的筒裙；两支手腕戴空心折扣式手镯；耳挂长筒形耳坠；脚穿线纳底黑帮布鞋；手提傣族竹篾提篮。潞西县文工队金安所饰，服装设计朱宽涵。

丫鬟扮相　此丫鬟为《帕莫鸾》中人物。傣泐（旱傣）少女头饰。头戴塔尖八瓣瓜形帽；衣服穿淡黄、粉红、淡绿、白相间的仿制斜口姊妹装；下身着裤脚镶花边图案的翠绿色绸裤；腰系金丝绒制围腰，外缠傣泐女青年绣花长腰带——带尖垂至脚下；脚穿白胶鞋；手腕戴丝缠绳状银手镯；耳戴羊奶果状金色耳环；手持蚊帚。由潞西县文工队邹宝苹饰，服装为傣族传统服饰。

朗王（王后）一类角色扮相　头戴傣族妇女黑折缎包头，发髻盘挽于头顶隐藏包头内。身穿淡黄、淡绿、粉红印花绸料制作的对襟衣，盘花扣，银铸菊花形扣子。下身着底边四层折叠形（傣语为裙细了）的黑绸筒裙。系两条（分内、外）末端缀有银铸须须的绸腰带。小腿部扎着刺有各种图案的裹腿。脚穿鞋帮刺有傣族工艺图案的粉红象鼻鞋。右手轻握折叠的绸料手帕。这是傣族传统的服饰。它将司衙中贵妇人的节日盛装原样搬上傣剧舞台，象征豪华、庄重和肃穆。

傣泐（旱傣）姑娘扮相　傣剧《叶罕佐与冒弄养》中的叶罕佐、玉保皆为傣泐姑娘扮相。傣泐姑娘梳独辫扎于后脑门，辫尾所接毛线从右至左缠于发外，右额处插几朵塑料花；

上衣为肉红、翠绿大襟衣，左、右胸部插有银制的口含须须的对称的龙和凤，四个钮扣是银铸镶金凤凰、菊花、成对的小雏鸡；下身着草绿色尼龙直筒裤；系刺绣花边围腰，围腰外系四节梅花黑羽绸制的长腰带，脚穿短帮白胶鞋。

傣族官府的传统头饰　傣剧用。傣泐八瓣圆帮塔顶帽，分帽帮、帽面、帽顶三个部分。帽帮是一根约二寸宽的黑面硬里布条弯成，壳面用金线勾缝傣泐剪纸图案中的万篆式图，图案中排列镶有四方形各种色彩壳片，帽面是八块等腰三角形的贴着黑布面的硬布块，每块皮面都用金线勾缝着花、草、鸟图案，图案的缝隙里钉有亮片和镶金的羊皮条，帽顶是用银铸的塔形帽顶，帽顶宽约二厘米。八瓣圆帮塔顶帽是傣泐未成年少女（未满十八岁）所戴。《娥并与桑洛》中桑洛家的两个侍女皆戴此帽。

王子盔　傣剧用。底层用七瓣莲花瓣围成圆形帽帮，花瓣边用蓝紫两种壳片边，正中一瓣为红色——用红平绒制作，平绒的边沿用黑丝绒扎成花瓣形，每个花瓣中的形状是佛塔上的佛龛图案，每片花瓣里固定有圆形的凸突的银铸的圈，花瓣的底边用金纸折叠固定。帽盔的两只耳朵仿制泥塑佛的大耳朵，耳沿是六个大小粗细不等的突兀的角，镶金边，中间用亮珠镶成“S”形，底部一孔的圆形用绿亮片排列固定，上耳叶的两个角角是用紫色亮片排列固定。与七瓣荷花瓣相连的上部是五瓣瓜瓣帽，每片瓜瓣上分别用黄、紫、绿三色及其他颜色有层次地钉成“仌”的三层纹路，纹路的上部是由许多小珠围着一个大珠排列而成的图案，象征太空中的星星，角部用金纸镶成突兀的角，后部是两个棱形图案



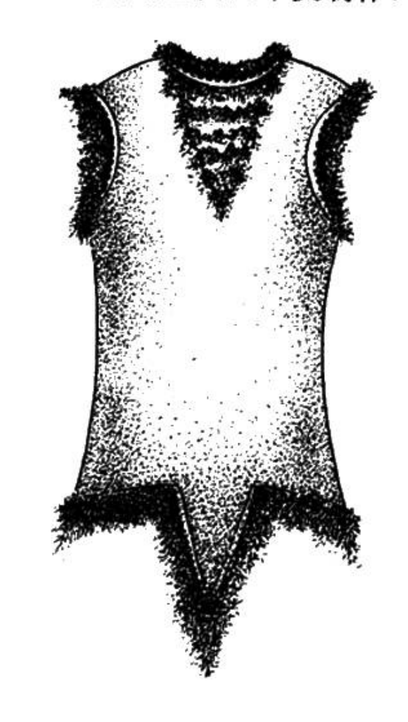
“◈”，帽尖是嫩蕨菜叶尖型“?”，长约一百厘米，金边的嫩叶尖的中间部位固定着金色亮片，帽盔的里层用黑平绒制成。

裙帕洒雪（盛装裙）　傣剧用。这条裙身用黑羽绸制作，用料约三点二米。裙底为四层折叠形（裙细丁），裙身是一个装饰性外壳，外壳由三部分组成，底为金边，约宽 5 厘米，是用各色绸料与金片按规格装钉而成。金边上部是花边，花边是用各色丝线绣上各种花草动物图案组成。第三部分则用各种颜色的绸料拼合，正面再装饰上三块丝织长方块装饰，上面用金线、丝线绣着傣族剪纸工艺中的各种图案，缝隙中钉亮片和金片。装饰性外壳的底脚是多条（一般是二十四条）排列成三层茉莉花型的银链。裙帕洒雪是傣族官家妇女盛装。城子傣剧班（队）演出从汉族戏曲移植的传统剧目时遇有“朗王”（王后）一类角色即穿此裙。是一种传统的服饰。

傣族女青年腰带　傣剧用。傣泐（旱傣）女青年腰带为黑羽绸刺花四节带。腰带长约三点二三米，每条用布料五十厘米，腰带两头分别用黄、白、紫等各色丝线刺成梅花、蝴蝶、细菊花、粉团等，腰带两端是尖角，整条带的两头略宽，中间部位略细。这是傣族民间的传统腰带。

彝族服饰　彝族服饰取材于生活。由于彝族支系多、服饰各异。但有着共同点，即衣襟、领口、衣袖、裤脚、围腰、鞋帽、挎包及背布等均镶有各种精美的花边图案，多以黑、红、绿三色调配而成。彝族男女青年爱披羊皮，分为绵羊皮和山羊皮两种：绵羊皮主要是保暖和装饰用，多为老年人披，年轻妇女则作装饰品；山羊皮起劳动保护作用，也有的缝制成羊皮领褂穿着。（见彩页）

羊皮领褂　彝剧用。羊皮领褂分男、女两种装束。男装：民间用整块山羊皮制作，专留头、尾和四支脚，头皮翻下为领，尾皮拖于臀部，羊的两支前脚皮盖于肩上，后两支脚皮飘于人体左右侧。彝剧演出中皮领褂用粗布制作，周围用兔毛皮镶边。女装：民间用绵羊皮经硝揉软后，用黑丝绒绣上花纹做面，宽花背袋，斜披于右肩左腋下，为彝族支系黑彝人女青年必备之物；彝剧演出中，皮革部分可用布料替代。



大镶滚斜领花辫装　彝剧用。斜领花辫为彝族女装款式之一。衣色以黑蓝为主。从领口到全襟的边，都用丝织花辫，少则一道，多者三道镶制而成。戏装在此基础上从用料到款式都有了改进，讲求曲线美和色彩鲜。少女色较艳，青年色较鲜，老妇则偏于蓝、黑，而花辫仍无大的变动。此为上装，下装为裤，裤脚镶有一宽二窄花辫，有的彝族支系裤脚不镶。

银链飘带花围襟　彝剧用。围襟是彝族衣裤型服饰中不可缺少的。它用于保护衣服面襟清洁，同时又起着系腰紧身和美化装饰作用。彝族青年妇女的围襟，制作精巧，色彩鲜艳，特别讲究围腰头和围腰飘带的用料和针绣，因此大部是以银质链来装点围襟。在彝剧服饰中，凡衣裤型服饰都须着围襟才能配套。

黑色大披毡　彝剧用。生活原型为羊毛自织品，彝剧中多用黑绒制作，一般用于民间故事剧的头人或有影响的人物。

鸡冠帽　彝剧用。形似鸡冠，冠扇绣有精制的花纹图案，并饰有银铃、银果等等，为彝族少女所佩戴。

小红帽　彝剧用。小红帽为黑彝人妇女头饰，采用红毛线编织成八角圆形帽，正面

三个角上，系一朵红绒花。禄劝县文工队演出的《山歌情》中的彝族妇女戴。

鸡冠绒线帽　　彝剧用。鸡冠绒线帽是彝族支系白彝人独有，为白彝青年妇女头饰，用红、黄二色绒线缠裹于鸡冠帽上，左边留出十厘米左右飘于肩上，鲜艳夺目。

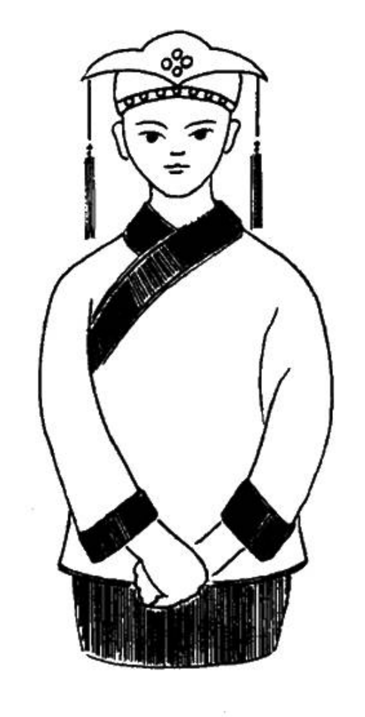
关索戏靴鞋　　关索戏早期演出时，除两个旦脚穿黑、白绣花鞋外；其他角色和不戴面具的马童、小军、报子、旗手都穿薄皮底的猫头鞋，鞋半腰分黑、黄、白、红等色、与服装搭配穿戴。五虎将则一律穿皂靴。靴鞋全用绸缎做面，绘云纹图案，靴头用布和绸做成半立体的猫头形状。

如今关索戏在演出时已不大注意靴鞋的穿着，演员随便穿着自己的鞋子上场。

砌末·道具

滇剧和京剧演出传统戏所用道具与各地大剧种相似，归为把子箱和台杂箱，特殊道具和新编剧目的道具则临时制作。花灯在灯社中使用的道具如龙灯、狮子、麒麟、毛驴、蚌壳、旱船及各种式样的排灯、莲花灯、鱼灯、膏药伞、小红马等富于浓郁地方特色的灯彩都由一些民间艺人制作。

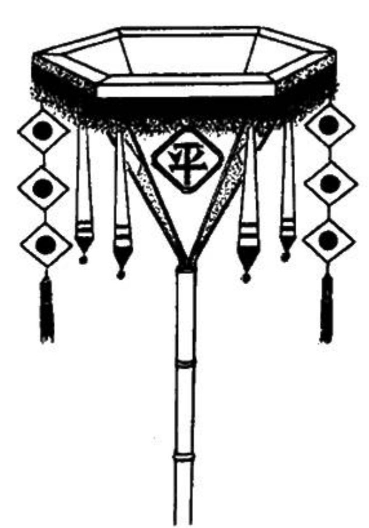
民族剧种的道具，除一般彩用实物外，还有富于民族特色的道具，如酒葫芦、绣花挂包、葫芦丝、芦笙、筒帕、篾桌、小篾帽、竹饭盒 、竹盘、供盘、竹酒筒以及用篾扎、纸糊、藤条弯曲而成的各种道具等。马形是傣剧早期剧目《十二马》的主要道具，用篾扎纸糊，演员可以穿在身上进行表演。彝剧也有骑驴舞鞭的表演，在树枝条上加以美化，似戏曲中的“马挽手”，在演出中既模拟马形，又起扬鞭摧马的作用。彝剧的绣花挎包、羊皮、龙头月琴、小三弦、口弦、闷笛、吊锅、三角架、酒葫芦等都是彝剧具有民族风采的道具。



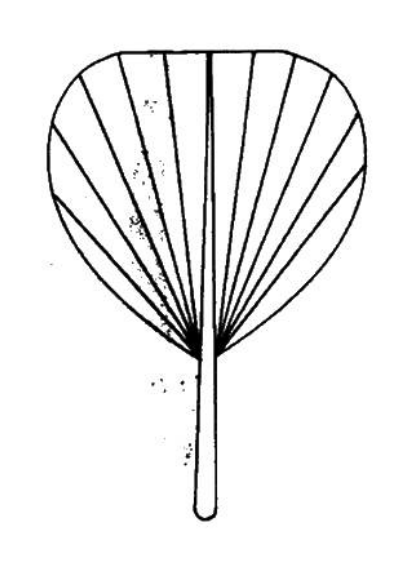
老郎太子　　老朗太子为多数花灯社供奉的“灯神”。分为布制、木雕、纸扎、泥做、草扎几种。元谋县学庄灯社供奉的老郎太子为布制，传说是唐明皇，头戴娃娃巾，身穿淡黄色斜襟短衫和土黄色裤子，高约四十厘米。其他地区的老郎太子穿戴的式样和质料与此不完全相同。（见右图）

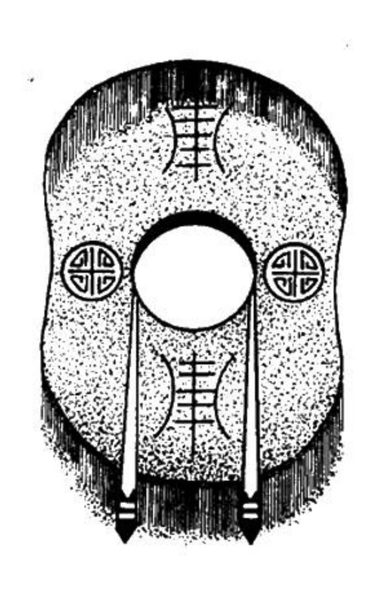
膏药伞　　传说是从“万民伞”衍变而来。姚安、大

姚等地传统花灯演出中，为打岔者所抬。约一百厘米直径的圆形框架，外圈用黄或深黄二色绸缎围住（也可用纸糊），宽约四十厘米，周围绘制各种图案。四周垂红、黄、蓝、绿各色飘带。内圈用篾编扎成头大脚小的圆形灯体，并留一小窗以便点燃油捻。大姚地区的膏药伞，分六角形和八角形两种，多为六角形。六角又分内六角和外六角，内六角是灯的主体，每方约二十厘米；外六角是衬边，每方约三十厘米，灯体高约六十厘米，杆高约一百四十厘米。（见右图）



皮火扇　是楚雄各地传统花灯演出中打岔者使用的主要道具，用篾骨蒙灰色油纸面制成，扇页长约二十五厘米。（见下左图）



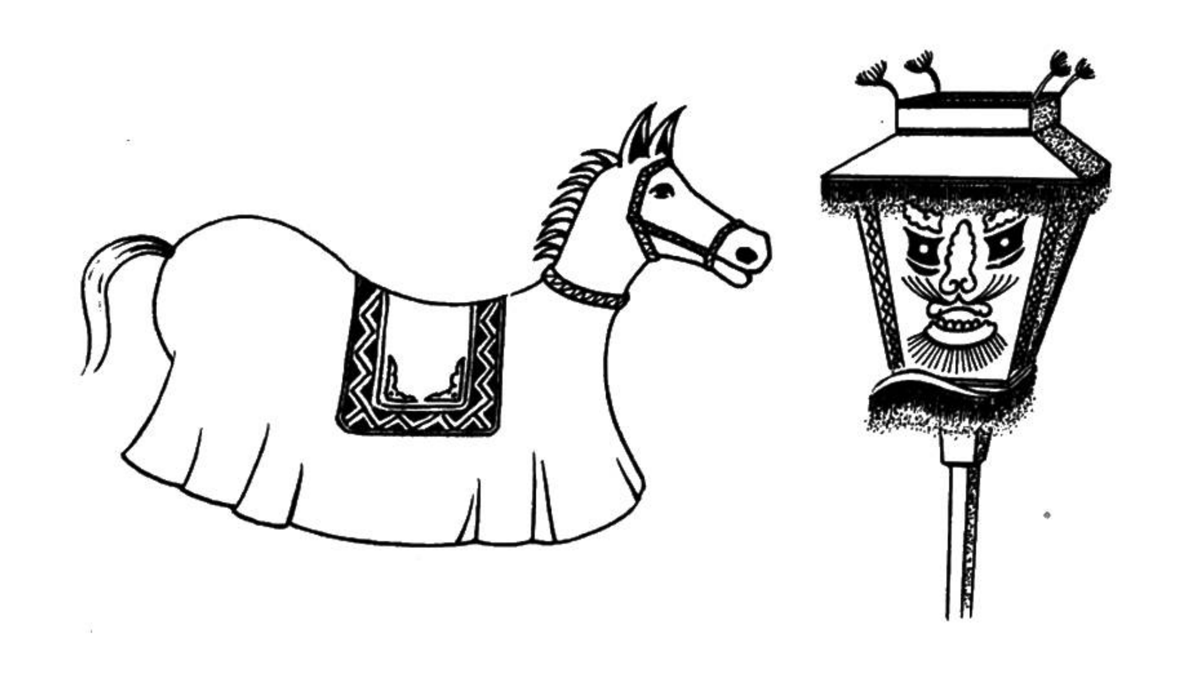


龙须草帽　是楚雄各地传统花灯演出中农民小生的常用道具，一般分两种：一种与刘海帽大体相类似；一种是用麦杆草编织而成。垂彩色的飘带。（见上右图）

小红马　为楚雄莫苴旧村演出传统花灯剧《长亭饯别》张君瑞所骑，头尾连接并用篾扎成骨架，再用纸裱糊并彩画。尾巴用棕麻制成，再用同色的布蒙住马的身子（人在中间提起不露脚面），马的腰部挂上两片有图案的褡裢。并设两个挂勾于演员的腰带上，演出时便可以自如地行走。（见下页左图）

排灯　元谋县传统花灯演出中的灯彩。插在场子前沿两角作照明用。先用篾扎成骨架，然后用色纸分不同块面裱糊。成扁状的上大下小形状。上下四周穗子下垂。前后的

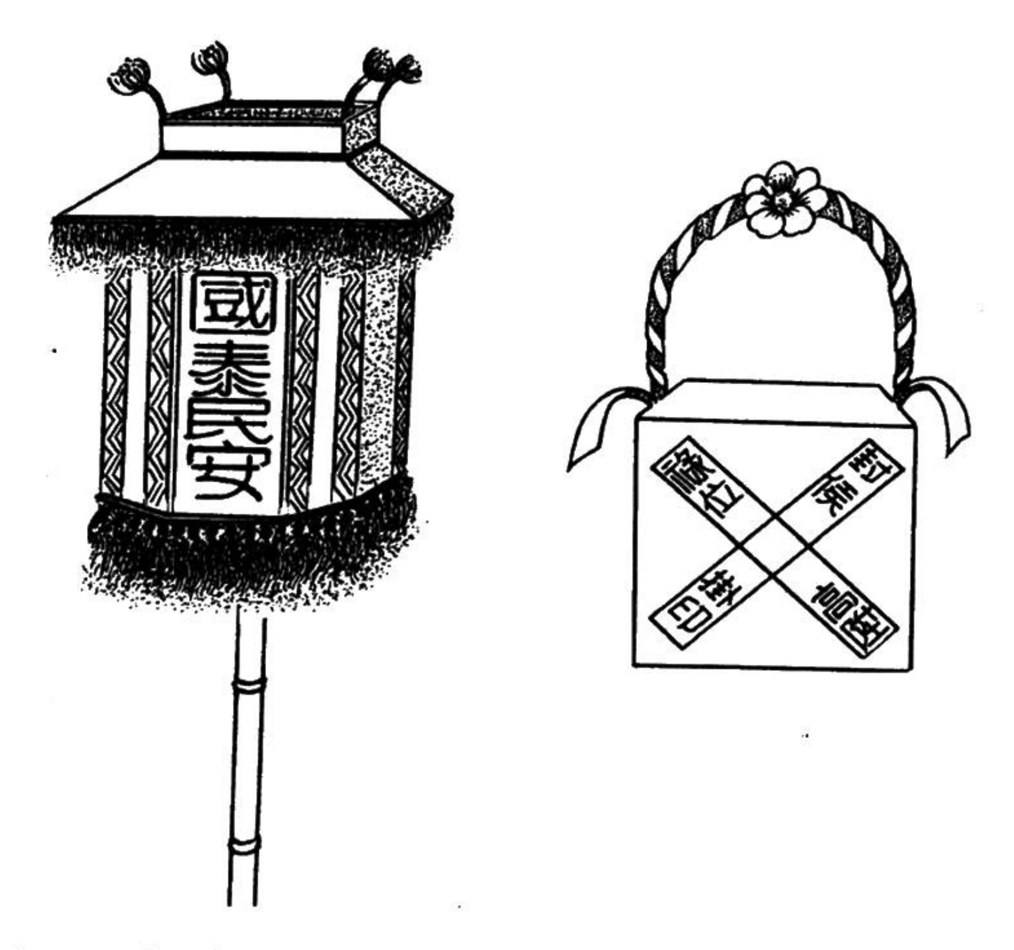
宽面画出“吞口”(即虎头)图案,左右窄面写上“吉祥如意”、“恭喜发财”等字样。灯高约六十厘米,上宽约二十五厘米,下宽约十五厘米,把长约一百二十厘米。(见下右图)



书灯 元谋县传统花灯演出中的灯彩。插在场子后方两角作照明用。篾扎、裱糊、彩画等方法与排灯大体相似,只是形状为上下相等的长形,四边的宽度也相等。四周写上“风调雨顺”、“国泰民安”等字样。灯高约四十厘米,宽约二十厘米,把长约一百二十厘米。(见下页左上图)

侯印灯 姚安县传统花灯演出中抬的侯印灯。用篾扎纸裱糊,并彩画成黄色,四方形状,上方用篾子做成弯形并结一彩球在中间,前后两方画一交叉封条,写上“封侯挂印”、“禄位高升”字样。(见下页右上图)

纸马 为彝族花灯传统剧《霸王下山》中所用。以篾片扎成框架后用纸裱上,以五色彩带各拴于有关部位,象征马鬃,再画上眼睛。表演时将前后马身固定在演员胸、背部,马身内点燃蜡烛,此时表演场周围纸扎彩灯照耀,场内数匹纸马穿梭往返,彩带飘舞,气氛热烈。在“请灯神”等习俗活动中,也用纸马作为道具。



彩灯　为彝族花灯传统剧《霸王下山》及“请灯神”、“拜庙”等习俗活动中所用。以铁丝或篾片扎成框架后裱上纸，周围饰以五彩纸花，中间或书“天下太平”等字样，或画金鸡报晓、虎王等图案；形状有六方立柱形、扁鼓形、长方形等，彩灯俱固定于竹竿上部，使用时内燃蜡烛。

彝族绣花挂包　彝剧演出中男女青年使用的主要道具。绣工精细，图案和花纹多姿多彩，尺寸大小不等。一般多是女青年送给恋人的定情信物。（见右下图）



酒葫芦　彝族好酒，生活中的彝族老人常将葫芦晒干，掏出葫芦蕊，制成酒葫芦，吊于腰带上盛酒喝。彝剧演出中，常以酒葫芦作装饰，以突出人物嗜好，对酒葫芦过去用自然生葫芦，如今用塑料制品，为彝族人物的随身道具。

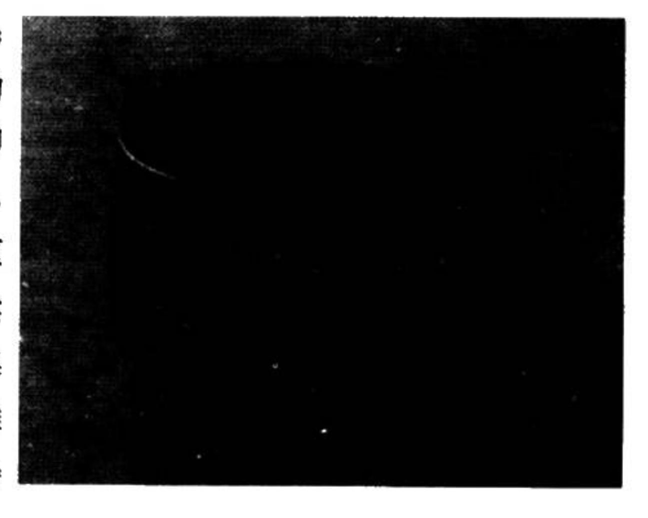
龙头月琴　彝剧用。杆顶端雕一龙头，张口扬须，彩绘。月琴一般以圆形为主，也有八角形。为彝族男青年随身道具。

马蛋　是壮剧《卜荷戏土司》中的一个特殊道具。罗光明设计并制作。其形似冬瓜，长约四十厘米，直径为二十厘

米。制作时先用黄泥做成冬瓜模型，一层浆糊一层棉纸糊褙二十余层，晒干后拦腰切开。根据剧情规定，用红、蓝两色颜料画成一道红一道蓝的花纹。该道具在剧中第四场需要切为两截，事先用一寸见宽的松紧带将切口套住，伪装得严丝合缝，不露破绽。演出时，两个演员各执一头，待刀猛然砍下往两边轻轻一拉，“马蛋”便自然分为两截，再用时又可照原样合拢。

竹酒筒　用于傣剧。选用质纹细密的竹子砍削而成的酒筒。竹酒筒的组成有两个部分：筒盖和筒杯。二者选用同一棵竹子的粗细不同的竹节做成，上盖的口径约二点五厘米，长度约三厘米；下盖口径略小，约五至七厘米。竹子选定和砍下后要将竹皮削去，只用薄薄的内层。上盖为饮酒的用杯，下盖盛酒；上下盖套合后严丝合缝，不漏点滴。竹酒筒在傣乡村寨的家庭里普遍使用。傣剧《娥并与桑洛》第二场“相遇”中赶集场上老人们用以饮酒。

篾桌　用于傣剧。是用质料好的竹子破削加工为几种不同规格的篾片后按一定的图案和花纹编织而成。桌面正方形或圆形；正方形篾桌的边长约一点五米，圆面篾桌的桌面直径约一点五米，支撑桌面的脚帮（即桌子脚）与桌面同形，上部与底部纹路细密，中间为六方形的筐式脚，脚帮约高一点二厘米。傣剧《娥并与桑洛》第三场赶集场上摆卖物品。第八场中桑洛家为谋害娥并摆的饭桌均用篾桌。篾桌是傣家村寨就餐和市场上摊贩物品最常见的用具，具有鲜明的傣乡特色。



扁水缸　用于傣剧。是一种瓮缸，口部和底部小，中间粗大，缸口与缸底的直径约三十三厘米，缸的高度也约三十三厘米。水缸用粘土脱坯后在土窑里烧制成品，不上釉。傣族房屋的走廊里，村寨的菩提树下一般都摆着冷水缸，盛有冷水，供过往行人饮用。有的地方也用扁水缸担水。扁水缸具有浓郁的傣乡村寨特色。

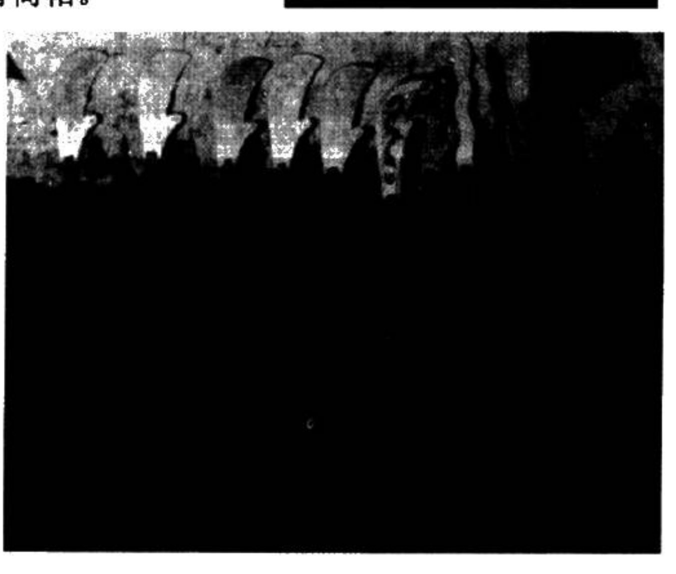
竹饭盒　用于傣剧。是用韧度较好的竹子破削为几种类型的篾片后，按一定规格编扎起来的两扇开口圆形盒子。饭盒直径约三十三厘米，下盒比上盒略小。上盒与下盒的结构分两个部分：盒帮与盒面。盒帮部分的竹片略细略密，盒面的竹片和花纹略粗。上盒帮约二点一厘米，下盒帮略窄。竹饭盒的上、下两扇都可盛饭，两扇合起则是一个整体，拆开即是两扇饭盒。

供盘　用于傣剧。是用竹子破削加工成几种宽度的竹皮编制而成。竹盘分两部分：上面是簸箕状，用一至三毫米宽的竹条编成一定的花纹和图案；底部是圆筐脚，整个圆筐



脚编排成六方形窗格纹路圆筐，每两行竖排的六方窗格间隙里再插上硬质的木条加以固定，使筐脚能承受一定的压力。供盘的外面涂有青光漆以增强光泽。供盘有大、中、小各种规格，高度一般为三十厘米左右，供盘供人摆食物果品。傣剧《娥并与桑洛》第一场桑洛家摆盛食物，第八场桑洛家桑母摆放物品，第九场娥并家摆放食物用。

筒帕　用于傣剧。是用几种毛线织起来的挎包，包的两面织有鲜花、孔雀等各种图案，有强烈的傣乡气息和色彩，颜色协调，图案显眼美观。筒帕两角缀着一撮丝线，丝线约长三厘米，筒帕形状为正方形，边长约三十三厘米。背带用黑、白、黄布各色制成，与筒帕色泽、图案谐调。傣剧《娥并与桑洛》中第一场桑洛出门，第二场赶集，第四场桑洛两个朋友回家，第七场娥并的两个女友送出娥并都背筒帕。



关索戏道具　关索戏的剧目多为武戏，道具以刀、剑、戟等为主，均为木制加以彩绘而成，比较简单。全部道具分为八类共四十七件：第一类，旗帜：飞虎旗二面，方形（约一百二十厘米），用红布做成，四周镶有五厘米宽的黄边，正中用油彩画一飞虎图形，出行（巡）时用二点五米长的竹竿抬着，走在队伍最前面，分列左右两边；五色旗二面，方形，用青、红、黄、白、黑五种颜色

（对应东、南、中、西、北五个方位及木、火、土、金、水五行），约八十厘米见方，旗竿长一点五米，出行（巡）和绕场时由小军抬着；令旗四面，方形，约四十厘米见方，用红布做成，上印黄色“令”字，用一米长的竹竿撑持，出行（巡）和绕场时由小军抬着跟在飞虎旗后面，表演节目中有时也用令旗。第二类，刀：关刀四把，提刀二把，腰刀一把，双刀二把，全是木制品，用油漆和银粉漆涂刷表面。关刀刀面长三十厘米，全长一百六十厘米，刀上绘有龙纹图案。第三类，剑：二把，用竹制成，带木壳，用老粉淋出云纹图案，再刷上金粉漆，具有浮雕感，剑头佩有两条红绸。第四类，锏：共六把，约一米长，三厘米粗，用木料雕制而成。黑锏二把，由假张飞佩用；黄龙锏四把，分别由百花公主、鲍三娘佩用。第五类，弓箭：弓箭一把，弓用竹制成，约一米长；箭用细竹杆削成尖头形，箭尾系有鸡毛。第六类，抓：飞抓一把，约四十厘米长，三齿弯形，有手柄，马超专用。第七类，斧：月牙斧一把，木制，斧头约二十厘米大小，斧柄长约五十厘米，为巩固使用。第八类，其他。共十七件：拂尘一把，孔明用；朝笏一把，刘备用；胡须一串；提炮六具；火盆一个；马鞭（作战马用）三支；轮旗（作车辆用）二面；篙子一根。还有药王牌位，在一米长、六十厘米宽的红纸正中写“敕封有感风火药王”（“风”字倒写）八个大字，左右两侧分别写：“鼓板先师”、“声音童子”两行小字。药王牌位在关索戏演出活动期间供奉于灵峰寺神台上，演出活动结束举行“送药王”仪式时烧掉。

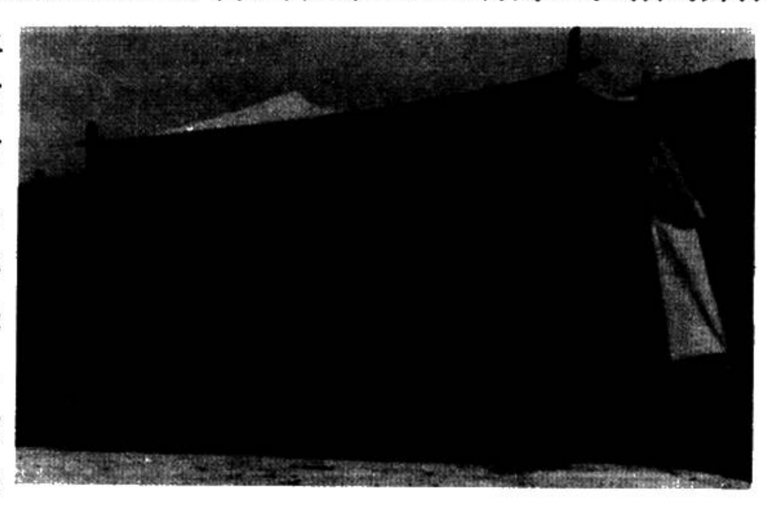
布景·装置

云南地方大戏剧种早期的舞台陈设，同京剧等剧种一样，一般是一桌二椅，外加椅披桌围。剧场尚未出现之前，在古戏台和草台、露台上演出的滇剧，除沿用戏台彩绘木屏外，一般只挂一块底幕，庙会节日增挂彩灯帷帐，演出时也是几张桌椅板凳，因而有“八把椅子四条凳，三张半桌不要问”的行话。一般情况下，外场就只使用一张条桌，六把椅子，一条长凳，再加上大小帐檐、桌围、椅披、门帘、布城等道具，构成了滇剧传统剧目的基本舞台装置。镜框式舞台的出现，特别是改用汽灯、电灯照明后，舞台陈设有了相应的改进，除一桌二椅之外，配置了衬幕（又称堂幕）、天幕、绘画布景及点缀性装饰图案。演出传统戏，台口挂一个“凤凰戏花”或其它图案的边幕框，起到美化舞台的作用。滇剧、京剧传统剧目中有些场口，按剧情需要，还适当搞点机关布景。

早期的地方小戏如花灯，多数在院坝、草台演出，称“团场灯”。舞台陈设除一桌二椅外，基本上没有多少装饰，有也是极简单的桌围椅披。还有的在戏台台口的柱头上系上彩球，左右柱子的中间还捆上一张豹皮。当花灯由露台进入庙宇、祠堂戏台及茶园后，舞台陈设也出现过绣有图案的桌围椅披、门帘台帐。三十年代后期花灯演出的舞台陈设有了变化，美化守旧装置边檐幕，有的守旧还取消上下场的门帘，改为一片整幅的幔幕，并于两侧

加蝴蝶幕，演员上下场由正面出入改为由侧面出入。由于演出场所的变化，及电灯在戏曲舞台上的多种使用，促进了戏曲舞台陈设的不断完善。

少数民族剧种的舞台陈设一般较简陋，也有十分考究的，如盈江新城土司戏台的舞台陈设。壮剧除有一般戏曲舞台上的一桌二椅外，还有一大幅绘有麒麟的幕布；幕布左右两边各有一道门帘，即“出将”“入相”之门。白族传统的吹吹腔也沿袭一桌二椅的舞台陈设。由于山区农村经济条件所限，班社又多是业余的，所以舞台陈设一般较差。吹吹腔艺人为了美化舞台，演出前也挂一个红色横幅在台檐下，上面绘制或绣制龙凤、白鹤、麒麟等吉祥物。



中华人民共和国成立后，地方戏曲剧团不断上演一些新改的传统剧目，观众和美工师们都不满足原来单调的舞台陈设，各剧团都设计了各类套景、屏风，根据剧情需要作组合调整，常用的陈设有金殿、公堂、厅堂、书房、绣楼、花厅、野景等，有的剧团还设计制作了升降平台，这些陈设丰富了传统戏的舞台装置，有利于烘托演出气氛。

由于新文艺工作者和舞台美术专业人员不断充实戏曲团体，并建立了专业化的舞台美术设计队伍和绘景制作队伍，使戏曲舞台美术向多样化和正规化发展。自五十年代至八十年代，省、市、地、州多次举行戏剧会演、调演，锻炼和培养了一批专业戏曲舞美设计人员和绘制人员，创作设计了不少不同风格，不同样式并有民族特色的优秀舞美设计作品，为云南地方戏曲、民族戏曲的舞台美术作出了贡献。

元谋传统花灯的舞台陈设　元谋县由演出传统花灯“团场歌舞”过渡到演出折子戏后，舞台陈设产生了变化。除四角插高灯作装饰和照明用外，靠广场的一面基本固定为乐队伴奏人员位置。同时分出演员表演的上下场口，观众主要在三面围观。这是楚雄各地传统花灯演出中的特殊情况。

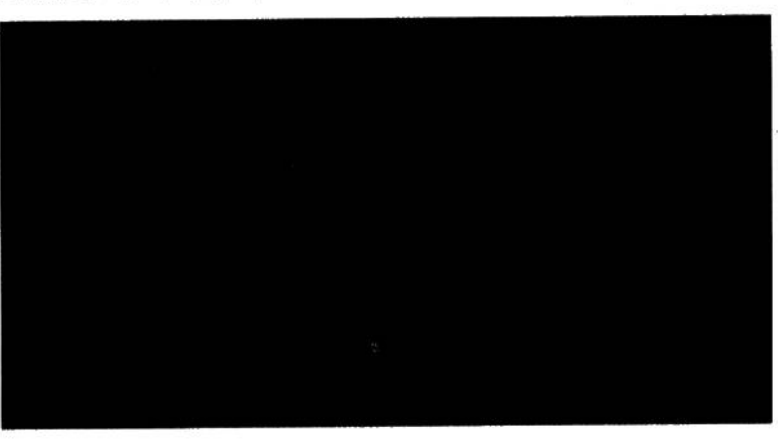
盈江新城土司署舞台陈设　清代光绪年间盈江县新城区的傣剧活动，曾经处于兴旺发展阶段。演出剧目多以传统戏为主，其舞台陈设十分考究。舞台建筑为土木结构。台高一点五米左右。舞台的两边有“出将”“入相”；乐队设置在舞台右边。台中挂一块底幕，底幕上方挂一块绣着花鸟的幕披，分红、黄、蓝、白、绿五色。侧幕上根据剧情要求挂着与剧情大致有关的装饰性的楼台亭阁的风景画布（有时也可以不用）。底幕下边挂七色绸，台口的柱子上贴着对联，其中一幅是：“一二人可率千军万马，四五步如游四海九州。”碰上傈傈

族群众猎获虎豹送到土司衙门时，虎豹皮常被挂在台边，以示炫耀。演出时的舞台正中靠后的位置上放一桌一凳，为“幕整”(戏师傅)提词专用，桌上放置插有鲜花的花瓶，还放一尊香炉点着线香。这种舞台陈设属官家所有，被广泛用于传统剧目的演出。

滇剧《杨娥传》舞美设计　该剧反映的是明末清初昆明侠女杨娥以开酒店寻找机会行刺清平西王吴三桂的故事。设计者采用中国水墨画技法，以云南山水为主要内容描绘的画幕软景作为基本背景贯串始终，按每场戏的情节内容配以不同的光色和实物道具。室内景用简化的建筑装饰，两边垂幕，再配以一桌二椅、屏风、帷幕，体现一种古代厅堂、宫殿、酒店环境的特征，保特一种传统戏曲舞台装置形式，又有一定的民族风格。1956 年由云南省滇剧团首演，并在同年云南省第一次戏曲观摩会演中获舞台美术一等奖。张天保设计。(见彩页)

滇剧《元江烽火》舞美设计　设计者根据剧本要求，在那嵩总督府一场，用四棵高而粗，绘有民族图案的圆柱立于舞台两边，坚实的高台坐位靠背上饰以孔雀造型，边放象脚鼓式的圆凳，立柱后装饰两条淡黄色纱幕，配以明亮的灯光，给人以富丽、豪华的感觉。外景的佛塔、贝叶树、傣家竹楼，更增强了民族地区环境特点。整个设计既保持了滇剧戏曲舞美的传统写意性手法，又突出了边疆民族特色。1960 年由云南省滇剧团演出。杨稼盛设计。(见彩页)

滇剧《迎春曲》舞美设计　该剧是反映现代农村生活的独幕滇剧。设计者运用写意与装饰性的表现手法，简洁明快。舞台两边设置两条粉红色纱幕，使之起到压缩空间及装饰作用，纱幕脚置有两块绘着桃花的景片，广阔的田野，蓝天白云，一片春色。剧中任桂英家用一块装饰性的剖面墙片，墙上挂一幅发展农村科学技术的宣传画，道具



用具有云南农村用具造型特色的一桌二椅。景物有虚有实，虚实结合，使之达到含蓄、写意的意境。1979 年由云南省滇剧院演出，舞美设计图于 1982 年 8 月参加“云南省首届舞台美术展览”，同年 12 月参加“全国舞台美术展览”。杨稼盛设计。

花灯剧《孔雀公主》舞美设计　该剧反映傣族民间传说爱情故事。舞美设计选择了德宏傣族地区富有民族特色的亚热带植物凤尾竹、傣家竹楼、缅寺、白塔等建筑及傣族装饰图案，结构成一个梯阶布景与层次布景相结合的舞台框架样式，根据场景情节不同加以灵活的变换。第四场“行刑之前”，南诺娜在高高的祭台上倾诉她的悲愤之情；威严的金吼塑象，置于舞台上方，具有民族特色，又是权势的象征；祭台上方的白坊是傣族祭祀活动的

特有标志，高大的祭台占据了舞台的主要位置，它为南诺娜的表演提供了很好的舞台空间；深沉的灯光色调，有力地烘托出这场戏的舞台气氛。演出收到一定的舞台效果。此剧的舞美设计于 1982 年 8 月参加"云南省首届舞台美术展览"，同年 12 月参加"全国舞台美术展览。"云南省花灯剧团演出。石宏设计。（见彩页）

《李大爹学文化》等花灯小戏的舞美设计　1965 年 9 月在四川成都举行西南区话剧、地方戏观摩演出，云南省花灯剧团为参加此次会演，创作排练了一台包括《李大爹学文化》、《两个老社员》、《支前》、《一千斤？！》四个花灯歌舞小戏。整个构思立足于一种富有云南农村乡土气息和民间风味的框架式结构。适宜于花灯载歌载舞的艺术风格，同时小型方便，便于上山下乡送戏上门。舞美设计为适应这种演出形式，运用左右两根竹杆，撑起一幅横条，上面写着"社会主义好"五个红底金边大字；下置一块挡板，两边的竹杆前各设一个装饰性图案，图案运用剪纸形式，画成工、农、商、学四个内容。整个设计运用民间蓝印花布图案装饰，作为这台小戏的共用布景。根据剧情需要，设置少量点染生活环境的道具，由演员随着戏的进程带着上下场，不关大幕。天幕上的背景根据剧目内容运用幻灯投影加以变换。如《李大爹学文化》背景就投放太阳、小山；小歌舞《支前》就出现三棵椰子树等。舞美设计图被刊登于 1965 年第 11 期《戏剧报》。舞美设计图于 1982 年 8 月参加"云南省首届舞台美术展览"；石宏设计。（见彩页）

花灯剧《陈圆圆》舞美设计　设计者以明末清初陈圆圆与平西王吴三桂因政见不合而离异出家的情节主线，调查了当年陈圆圆生活过的安阜园、五华宫、莲花池梳妆台等遗址，为该剧设置了一组垂吊纱幕条及组合平台的固定装置。在最后一场景中，在固定装置基础上，配以红色宫灯、立体的绿色荷叶、粉红色芙蓉等景物，用以象征陈圆圆"出污泥而不染"的节操和气质。剧终时用一束特写光投向陈圆圆，造成人去楼空的悲剧气氛。1981 年昆明市花灯剧团首演。设计图于 1982 年 8 月参加"云南省首届舞台美术展览"，同年 12 月参加"全国舞台美术展览"。金晓春设计。



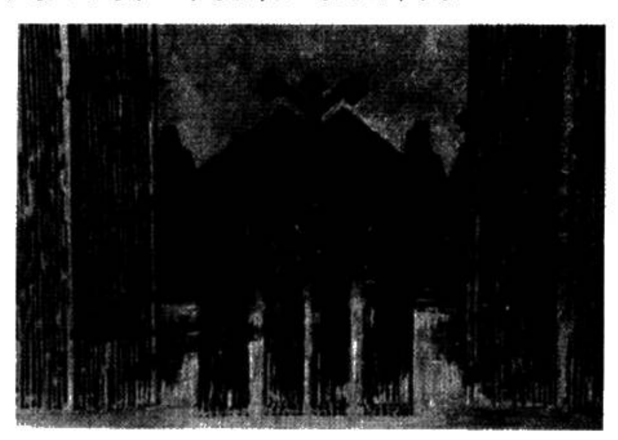
京剧《黛诺》舞美设计　该剧舞美运用现实主义创作方法，虚实结合，以中景为主，置景有戏则设，无戏则略。如：第一场的大青树枯枝上挂铓锣，第二场的军营彩门红花和芭蕉竹林，第三场的山官家木栏上挂牛头，第五场的工作组住的竹楼和满坡树木，末场的大青树长出的新枝茂叶等，都配合剧情，帮助表演起到了画龙点睛的作用，既表现出生活气息与时代精神，又表现出民族习俗与地区特点，且不失京剧风格，整个演出，达到了情景交

融、和谐统一的艺术效果。1964 年由云南省京剧团演出。设计图于 1982 年 8 月参加“云南省首届舞台美术展览”，同年 12 月参加“全国舞台美术展览”。侯亚亭设计。（见彩页）

白剧《望夫云》舞美设计　该剧取材于大理民间传说故事，具有丰富的传奇色彩。巍峨的苍山在雾迷云封之中，似若有若无的景色，宛如一幅淡淡的水墨画。设计者采用虚中见实的手法，远景用水墨画手法一次性画完，写意的虚无感更体现出大理白族风景的味道，南诏王宫五华楼便殿前景的栏杆、王座、茶屏均绘制成大理石纹样。王座中放一半圆形万民伞，两边各置一对立式条屏，并用白族民间图案加以装饰，造成稳定、对称、高大、威严的宫廷气氛。再使用一组平台两个梯台，用它们不同的组合变化舞台场景的角度。1980 年由大理州白剧团演出，设计图于 1982 年 8 月参加“云南省首届舞台美术展览”，同年 12 月参加“全国舞台美术展览”。杨晓东、张寿培、剑培基设计。（见彩页）

彝剧《半夜羊叫》舞美设计　设计着力于表现彝族群众保护集体利益，建设幸福美好新彝山的生活场景。村头羊厩，位于舞台左侧大部，台右屹立着一根巨大的松树，顶上浓荫覆盖。在一弯新月的照射下，山寨人家隐约可见。贾亚中设计。（见左下图）





壮剧《野鸭湖》舞美设计　《野鸭湖》是一个写意性很强的喜剧，舞美为其设计出一个由行船、鸭棚、芦苇、草丛组成的既存在又不固定的空间。设计者没有受鸭棚的限制，而是选用了壮族喜闻乐见的典型民族图案——凤凰作为主体，加以变形组合，并以虚拟的象征图案作为湖边鸭棚的顶部装饰，既保持了壮族的特色，又有鸭棚凸门的感觉。棚帘用涤纶条垂吊成形，运用灯光投射形成一个半透明的门帘，处于亦虚亦实、似与不似之间。演员在里外做戏，都能让观众一目了然。鸭棚后的背景用投影幻灯投放出带装饰性的壮乡美丽景色。鸭棚两边，淡绿色的尼龙纱条幕下垂，上有吹塑纸制作的芦苇叶片，营造出一个芦苇丛立的意境，风格上也与远景、鸭棚相统一。石宏设计。（见上右图）

昆明曲剧《红石岩》舞美设计　设计构思运用了装饰性和写意性手法，远处软景式的岩石景片、松林景片，近处表明环境的写意性的硬片，几块色彩艳丽的象征性土坡，红色石块状的平台，为演员塑造人物形象提供了有利的舞台空间。构图简练，既有生活气息，又有一定的民族特点。室内景也相应采用了对称稳定性构图，运用传统戏曲的帷幕及图案，

并在色彩上突出民族图案的装饰性，使平台装饰性绘画布景与写意性帷幕相协调统一。张乐天设计。



机　构

科班与学校

中华人民共和国成立前，云南省专业戏曲培训机构很少，只有民国二十八年(1939)创办的滇剧“继”字科班，和成立于民国三十二年附设于云南省戏剧改进社的滇剧学员讲习班等少数几个。以上两个班都有一定数量的专职或兼职教员，和一定的规章制度。其所培养的人才，大都活跃于二十世纪四十至六十年代的云南省滇剧舞台。各个地方剧种和民族剧种对人才的培养，主要是师傅带徒弟的方式和团带班的方式。居于二者之间方式的是二十年代滇剧群舞台班主罗香圃对徒弟的培养。罗正式收的徒弟有二十多人，加上非正式收的徒弟约有一百多人，且生、旦、净、丑各个行当都有，他一个人当然教不过来，又只能重点教旦脚戏；这样他便利用职权，更多地依靠班里的老艺人来教戏；也培养出了不少人才。

建国后，对人才的培养，除继续采取团带班外，还开办了云南省文艺学校这样的全省性的培训机构，在曲靖、楚雄等地、州也有类似机构。这些机构培养的，主要是滇剧、花灯、京剧表演人材和音乐人材；几个民族剧种 仍是以团带班方式，对青年一代进行培养。不管是专门的培训机构或者是团带班，都程度不同地采取了新的教育方法，注意从德、智、体全面进行培养。一些有经验的演员也带徒弟，但与过去的师徒关系不同的是，大都纳入剧团的统一计划有领导地进行，且有极大的灵活性(老师与学生可以自由组合，学生也可以不限于只认定一个老师)。对戏曲编导人才的培养，“文化大革命”前省戏曲学校办过一期属大专性质的戏曲编导科，“文化大革命”后云南省艺术学院戏剧系开设有编导专业，陆续培训这方面的人材。

“继”字科班　培训机构。由滇剧演员粟成之创办于民国二十八年(1939)。班址最初设在昆明老郎宫(今威远街南昌小学内)。民国二十九年日本飞机轰炸昆明，老郎宫遭破坏，科班先后迁至昆明大普吉、马街及陆良县城、三岔河等地。民国三十一年迁回昆明，交出老郎宫文约地契，归并入云南戏剧改进社。科班在昆明时有住处，有专款。迁至大普吉后，曾以打围鼓清唱卖茶所得补助经费。在马街时又邀约向楚臣、余化龙、范新成、小云洲、

水仙花等滇剧演员唱“卖戏”，在三岔河时又邀约姜凤鸣、李海云等滇剧演员唱“摆赌戏”，科班性质改变，培训名存实亡。

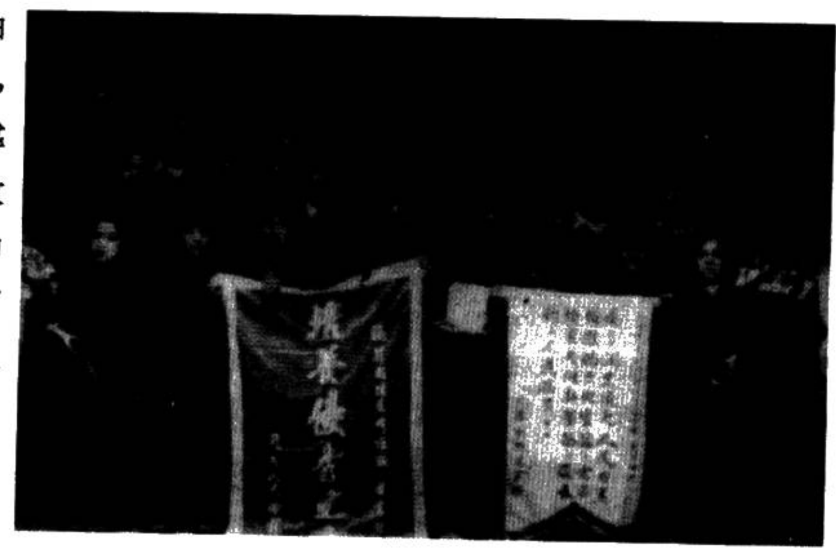
科班班主任是栗成之。教员主要有京剧演员李春亭、张燕飞；滇剧演员李文明、水仙花、周锦堂及票友高竹秋等；中学教师张四维偶尔来教授文化课。学制原定为四年，实际不满三年。培养的学员有彭国珍、白继明（即白沁珠）、沈玉麟、卢继兰、郑继昌、张继仁、龚达文等五十余人。其中彭国珍（女）后来成为滇剧著名须生演员，白继明（女）成为滇剧著名清唱演员。该班实为滇剧第一个培训机构，具有开创性质，为培养滇剧人才积累了宝贵经验。栗成之的《滇剧指南》丛书亦是作为教材在这个班开始着手编纂的。

云南戏剧改进社演员训练班　培训机构。开办于民国三十二年（1943），附设在云南戏剧改进社内。负责人为主持云南戏剧改进社日常工作的常务理事扬德源（字继之，当时为云南防空司令部副司令）。

这个班很注重教学质量，选派了一些艺术造诣较高的艺人兼任业务教员，其中较著名的有李桂兰、竹八音、王奎官、黄雨青、杨培源、周少林、张吟秋、刘菊笙等；此外还聘请了京剧名角沈芸萍教刀马旦，聘请国民党军长赵诚伯教历史课等。对学员的管理甚为严格，完全采用国民党军队的一套管理办法，如发展三青团组织，进行军事训练，整理内务，设哨站岗，犯规关禁闭，非假日不准出校门，男生不准入女生宿舍，学习不好要打板子等。同时，对学员发给衣服被褥，供给伙食、学习用具，并对学习好的给予奖励。

全班共有学员二十九人（其中男十八人、女十一人）。经过严格的基本功训练，一些学员后来成为滇剧艺术的骨干力量，如省滇剧院的周惠侬、邱云荪、王少培、阮光宗、张文彬，省文艺学校的张艺超，红河州滇剧团的王少良等，在滇剧表演艺术上都有一定的造诣。学员训练班除了严格进行基本功训练外，并经常结合教学进行实习演出，对促进和提高演员的表演技巧也起了积极作用。

民国三十五年九月，由于云南发生政变，龙云下台，卢汉上台，杨继之失去了靠山，加之许多艺人受不了改进社的严格管束和经济上的剥削，纷纷逃走另行搭班，卢汉便下令撤销改进社，科班也随之解散。



云南省滇剧演员训练班　培训机构。1953年10月成立，省属专门训练滇剧演员的组织，附设于云南省滇剧团。班主任张禹卿（艺名竹八

音），教员有碧金玉、罗香圃、李少兰等滇剧名艺人；学员二十七人，其中女生十三人。该班学制三年，课程有基本功训练、折子戏学习及文化课等。纪律严格，教学认真。学员除练功及听课外，经常参加剧团作实习演出。每学期通过测验，学习优良者，在剧团挂牌公演，曾演过《改装进府》、《送京娘》等戏。学员毕业分配后，大都为剧团业务骨干。在1956年云南省第一次戏曲会演中，学员申丽珠、罗仁芳曾获得三等奖。文化部曾转发该班教学经验给全国有关部门参考。（见上页图）

云南省文艺学校　培训机构。1956年建立。是一所多剧种、多专业的综合性中等艺术学校。全校有八个专业，其中滇剧、花灯、京剧、舞台美术、戏曲音乐五科属于戏曲部分。

学校三易校名，经历了三个阶段：第一阶段为1956年至1960年，校名为云南省文化艺术干部学校，校址先在黑龙潭，后迁至西郊麻园。1956年招收滇剧、花灯新生（包括演员和伴奏员）各一班，学制一年。1958年、1960年又招收两批学生，学制分别为二年、三年，纳入全国六十所中等戏曲学校的行列。第二阶段是1961年新建的云南省戏曲学校，校址在东风西路。以干校原有滇剧、花灯两班为基础，合并了省级戏曲剧团的团带班学员，次年又并入云南艺术学院戏剧系，组建为滇剧、花灯、京剧、编导（大学性质）四个专业科；又招收部分滇、川剧新生，川剧班移交原云南省川剧团培训。1966年“文化大革命”开始，学校停止教学活动。1972年迁往西郊苏家村，使用云南省委党校二部校舍。第三阶段是1973年初恢复办校，又从省级戏曲剧团和省歌舞团接收以团带班学员八十五人，并充实了教师队伍，组建成滇剧、花灯、京剧、舞蹈四个专业科，定名为云南省文艺学校。其后，又增设了音乐、舞台美术、戏曲音乐三个科和杂技班，由戏曲学校发展为多剧种多专业的中等艺术学校。1974年至1976年又连续招收了滇剧、花灯、京剧学生各两班，1980年又试办了花灯、京剧三年制专修科各一班。

学校一直隶属于云南省文化局，先后任校长的有朱荣辉、杨东明、彭华（兼）、温存志、韩波；任副校长的有陈少纯、王浩、王敏学、戚少斌、张学成等。主要教师：滇剧有竹八音、张吟秋、杨九皋、张兰春、张艺超、曹愚孝、刘超萍、杨述禹、左美英；花灯有张万育、熊介臣、李润、郭善、陶叶彩、佘永琨、夏曼仟；京剧有袁小楼、张文艳、黄瑞生、关永斋、钰盛玺、黄建超、潘奎祥；编导有姜季溢、王南屏；舞台美术有关山月、武培根；戏曲音乐有沙骆；政治文化教员有李华初、顾肇仙等。历年任教的专职教员共二百零九人，教学内容包括专业课、戏曲史论课、政治文化课三大类。教学上实行普遍培养与重点提高相结合，课堂教育与舞台实践相结合。全校历届教学剧目共五百五十八出，每届学生都有实习课，教师常与学生同台演出。学生在校期间一般都参加了一百场以上的艺术实践。演出点多面广，遍布省内十五个地州的五十二个市、县。

建校二十六年共毕业十届学生，总计九百二十六人，其中滇剧毕业生三百四十七人；花灯毕业生三百三十一人；京剧毕业生一百九十八人；编导（大学班）十七人；舞台美术十

四人;戏曲音乐十九人。历届少数民族学生一百零二人(包括白、傣、回等八种民族),占毕业生总数的百分之十一。毕业生由国家统一分配到各地、州、市、县七十九个表演团体及艺术教育单位。以学校毕业生为基础,新建了丽江滇剧团,楚雄、思茅、临沧、丘北四个花灯团。为彝、白、壮、傣、景颇、拉祜、纳西等民族培养了一批具有中专水平的戏曲专业人才。学校教职工创作、改编、整理的剧目共四十二个,出版的有八个。还出版了教材《滇剧音乐》(第一辑)、《花灯基础曲调》、《花灯舞蹈基训教材》。仅据1981、1982两年的统计,省内报刊发表学校教和学两方面的文章有三十三篇。

楚雄彝族自治州文艺学校 培训机构。1958年8月开始筹建,10月1日正式成立;校址在楚雄县鹿城镇观象街,由赵增炳任校长,吕谭瑜任声乐课教师,李嫱、叶继芹任文化课教员,张云芝、高凤翊任基本功教练;表演、器乐业务课等聘请州文工团花灯队、滇剧队的演、职员兼任。共招收了学员七十余名,分花灯、滇剧、器乐三个班授课。1959年5月,因校舍不落实,师资来源缺乏,不具备办学条件,宣告撤销。其中大部分学员,由州文工团、州京剧团重新吸收为学员,分别在州京剧团学员班,州文工团花灯、滇剧、歌舞队继续学艺。在这些学员中,许多人后来都成为州级专业剧团及县文化馆的业务骨干。

曲靖专区艺术学校 培训机构。1960年开办,校址先在曲靖第四中学,后在曲靖东门文庙。属中等专业学校性质。学制三年,开设京剧、滇剧、花灯三个班。每个班包括表演和乐器(文场、武乐)两个部分。1961年7月,学校停办,大部分学员分别分配到全区各专业剧团实习和工作,部分学员分到其它行业工作,年龄较小的一部分转到曲靖专区师范学校艺师二班,继续学习。



该校校长黄雨青,副校长吴沛民;京剧班班主任赵虹云,教师有樊正清、杨群娥等;滇剧班班主任黄雨青(兼),副主任许继超(前)、刘兆璋(后),专职教师先后有翠竹轩、张彩、杨丽泽、李开映、玉洪林等,兼课教师有杨瑞华、刘庆华、杨崇福等;花灯班班主任苏玉林,教师有熊介臣、王祝英、魏虎成、刘天生等;声乐教师有黎明珍,抄功教师有李瑞臣、陈自清(自贡市杂技团请来);管理行政后勤的教师有朱自华等。各班培养出来的在艺术上有一定成就和影响的学员有:京剧班的陈福增、刘志雄、孙石成、崔金森、程丽华;滇剧班的孟培宗、刘必华、潘兴贵、张建成、朱云华;花灯班的郭阳存、李月星、杨会元、李其春、于天明等。

曲靖专区艺术学校的开办,历时一年零七个月,后虽因故停办,但却为曲靖专区文艺队伍培养了一大批艺术人才,1962年——1970年间的曲靖专区花灯剧团,几乎全由艺术

学校花灯班师生组成。1962年以后的曲靖专区滇剧团大部分演职员，也都是艺术学校师生。1962年以后的曲靖专区京剧团，由于艺校师生的调入，也充实了一定的力量。另外，由于艺校学生分配到宜良、陆良、罗平、嵩明、寻甸等县，使它们的戏曲团队都得到了一定的充实和加强。目前，地区三个剧团中原曲靖艺校学生仍起着重要作用。

班社与剧团

云南省最早出现的戏曲班社，有资料可查者，有康熙四十年(1701)乐王庙碑上刊刻的石俯班、长乐班、大攒班、左小班；乾隆二十一年(1756)重修乐王庙碑上刊刻的桂林班，全升班、金玉班、秀雅班、荣和班、玉林班；乾隆五十三年"署云南省昆明县事"部为告示和纸契中所提到的吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班；檀萃《滇南诗话·梨园宴和歌序》所提到的阳春部；乾隆五十八年《修老郎宫观音殿碑》上所刻的富大人东院内班，谭大人西院内班。以上十九个戏班，一般都无资料说明唱何种声腔，只有阳春部从资料中透露出是徽班，所唱声腔既有徽调，也有昆曲、弋阳腔等。

道光年间，昆明出现了福永班、寿华班、联升班、祥泰班、吴西园班、福寿班、洪升班等戏班。这些戏班所唱声腔逐渐地方化，在一些班社里，外来声腔所衍化出来的丝弦、胡琴、襄阳三大声腔亦逐渐合流，形成了地方大剧种滇剧。作为民间小戏的花灯，大量以业余或半专业的组织形式活动于广大农村。咸、同年间，由于战争等原因，云南戏曲班社的发展一度有所停顿，但到光绪年间，又蓬勃发展起来。滇剧方面，昆明出现了泰洪、福升、福寿、庆寿等四大班，在各府、县出现了曲靖的泰洪及泰昌班、蒙自的阳春班、玉溪的绅君班、楚雄的极乐醒民社及活动于滇西的蔡云洲戏班等。这一时期的戏班，除班主而外，班中的艺人大都不固定，一般都是临时搭班，名曰"滚班子"，意为人员经常流动，戏班也到处流动。

进入中华民国时期，专业性的戏曲班社和剧团渐次增多，滇剧群舞台为民国初年阵容最强、影响最大的一个戏曲班社，它存在的时期长达十七、八年之久，开创了滇剧历史上最繁荣兴旺的局面。在各专、州，出现了张少阳班、陈少堂班、黄雨青班、束云程班、张子谦班、盖世伶班、个旧悦和戏院及建水吟笙戏院等。京剧自清末进入云南后，戏班沿滇越铁路进入昆明、开远、个旧等地；到抗日战争时期，京剧戏班进入云南的更多，在昆明形成了压倒其它地方剧种的优势，在滇西，深入到了下关、保山等地。花灯也开始在昆明出现了专业化的彩排茶室，还办起了一个农民救亡灯剧团，曾巡回于滇西各地。由于当时省政府的提倡，滇剧在四十年代先后在昆明开办过云南戏剧改进社和实验剧场这两个既搞演出，又兼实验、培训的专业团体。

中华人民共和国成立后，随着戏曲事业的大发展，一方面新建剧团，一方面对民营剧

团进行改造，到1963年全省的专业戏曲剧团已发展到了六十五个(其中滇剧二十三个、花灯十六个、京剧十个、曲剧一个、民族戏剧三个、其它十二个)。1965年中共云南省委部署建立边疆文化工作队的通知发出后，从边疆到内地的一些县(市)，纷纷建立起了既演戏曲、也演歌舞(或曲艺)、还兼搞辅导的"乌兰牧骑式"的文化工作队，这种文工队一直延续到现在；部分剧团经过调整后，也改为文工队。到1982年止，全省专业戏曲剧团为四十三个(其中滇剧十七个、花灯十三个、京剧八个、曲剧一个、民族戏剧四个)及九十六个文工队。

罗记群舞台　滇剧专业班社。民国七年(1918)年组建，民国二十五年前后散班。

群舞台的班主为罗香圃，总管事为王树萱，排戏管事为周少林，龙套管事为王辅臣，女角管事为李瑞兰，男角管事为刘处、袁碧波，场面头有李清、束子连等。主要演员有郑文斋、栗成之、邱云林、刘海清、李小轩、王小庭、文云鹏、盖世伶、李瑞兰、水仙花、竹八音、张宝钗、小黛玉、李文明、王家荣、张绍阳、王水牛、王树萱、王海玉等。他们日夜唱戏，日场多演连台本戏，夜场多演折子戏；四时寒暑，逢年过节各有应时剧目，所演之戏达千出以上。

群舞台对滇剧剧目作了大大的丰富，扩大了一批"红楼"、"西厢"戏，并从川、京等剧种移植了大批剧目。一些名角都有一些绝招绝话，并善于吸收兄弟剧种之长标新立异，如罗香圃的花旦、彩旦自成一派，被誉为"都督小旦"；栗成之不仅创造了孔明等生动的生脚形象，而且致力于唱腔、表演及音韵等的研究，编出了十二集《滇剧指南》；竹八音通过"红楼"、"西厢"两类戏，创造了一整套滇剧古装花旦表演艺术。群舞台在滇剧音乐上改革也很大，如"打鼓状元"李清将过去打的"啷呛"锣鼓场面全改为打川剧锣鼓，又吸收了一些京剧打头，丰富了打击乐的效果；琴师束子连也创编了许多伴奏新腔。服装也进行改革，向京剧服饰靠拢。布景由一桌二椅发展到使用景片及用实景等。过去艺人来自川、黔及云南各地，语音混杂，群舞台时期，都竭力以昆明语音为主进行演唱。

云南戏剧改进社　滇剧表演团体。民国三十一年(1942)二月抗日战争时期，云南省政府主席龙云再次提出改进和复兴滇剧的主张，并责成李培天(省民政厅长)、陆崇仁(省财政厅长)负责组织。定名为"云南戏剧改进社"。地点在昆明市武成路普天寺内(原武成路新滇电影院旧址)。龙云自己出任社长，并亲提匾额"滇剧重光"(李培天书)，由李培天、安恩溥任理事，陆崇仁任监事，杨德源(云南防空司令部副司令)任常务理事，坐镇改进社，主持日常工作。到民国三十五年卢汉上台，改进社撤销。

改进社成立五年多，笼络了绝大部分滇剧著名艺人、演员和票友，组织了大量的演出活动。尽管在管理上采用了过去军队的一套管理办法，在经济上苛扣剥削艺人应得的部分劳动收入，但是，在集中滇剧艺人、改进和发展滇剧、培养新生力量等方面，却起到了一定的积极作用。

改进社成立初期，每周只演二、三场，以后即坚持天天演出，长期营业。所演剧目，主要

是传统戏(如"三国"、"列国"、"水浒"戏等),连台本戏(如《济公传》等);由于名角集中,表演艺术质量高,使滇剧一度出现繁荣的局面。

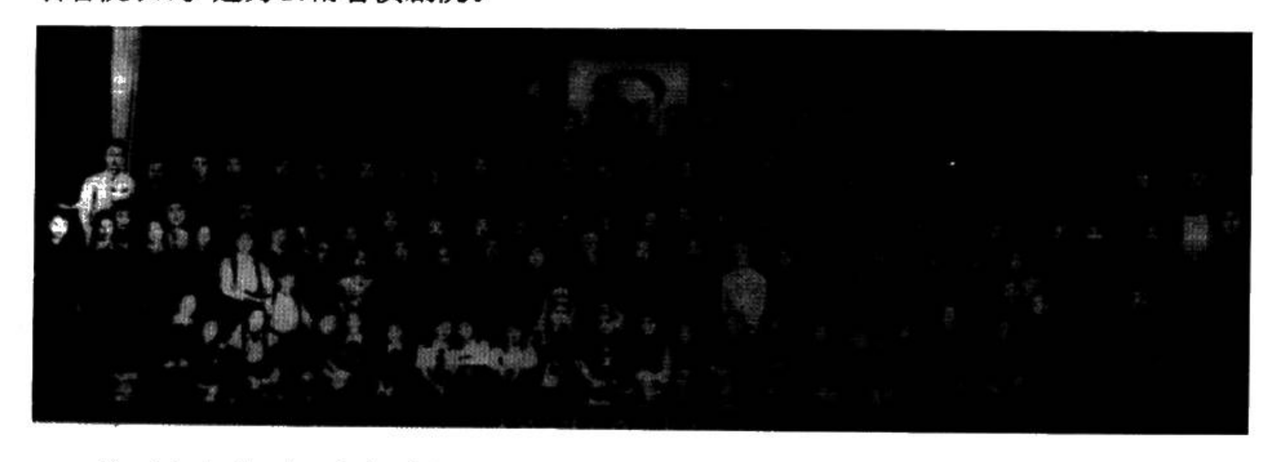
除营业演出外,还组织募捐、堂会、招待演出等,于民国三十二年成立演员训练班,此外,还附设云南茶室,创办《艺光周刊》(杨继之兼周刊社社长)等。

云南省教育厅实验剧场　滇剧专业表演团体。地址在今五一电影院。

民国三十五年(1946),省教育厅将所辖的大众电影院收回,加以修理,并指派其社会科科长范绍文负责筹建云南省教育厅实验剧场。民国三十六年一月六日开业。剧场聘请艺人组班,费用自理,由剧场进行监督,用提成的办法来补充教育经费。1949 年底云南"和平解放",卢汉下令停止娱乐场所营业,实验剧场宣告结束。

该剧场的艺人大多数是原云南戏剧改进社解散后的人员,后台经理为刘少清等。设"剧本整编委员会",邀请罗香圃、竹八音及社会人士王濮声、王惕山,票友高竹秋等人会同栗成之、李文明、周少林等组成。剧场每天演出日夜两场,剧目有连台本戏、折子戏,还改编移植过果戈里的《钦差大臣》,鲁迅的《阿 Q 正传》,金素秋的《征夫恨》,陈豫源的《黑龙潭》、王惕山的《家国恨》等。

云南省滇剧院　滇剧专业表演团体。其前身是 1951 年 10 月建立的云南人民实验滇剧团,1953 年改为"云南省滇剧团"。1960 年 6 月由中共云南省委指派副省长刘林元为名誉院长,扩建为云南省滇剧院。



从五十年代至八十年代初,剧院的主要业务骨干有:栗成之、竹八音(张禹卿)、罗香圃、高竹秋、碧金玉、邱小林、戚少斌、彭国珍、杨九皋、赵吟涛、张明洲、向楚臣、周惠依、万象贞、邱云荪、李廉森、惠瑶屏、申丽珠、李少虞、陈爱华、黄斯章、合惠芳、陈荣生、张庆樱、王玉珍、殷质泰、傅贻谦、曹愚孝、杨太吉、曹汝群、黄铁驰、何　铭、杨述文、吴宗孔、张天保、杨稼盛、梅雪艳、戎佩坤、王少培、席国英、李正荣、马琼珍、杨山等。全院演职员最多时达二百二十余人。曾在剧院先后担任过领导职务的人员有:栗成之、高竹秋、马南屏、吕英莲、王敏学、罗香圃、王修、杨桐、薛仲平、张锡文、韩波等。

剧院自建立以来(包括云南人民实验滇剧团),先后整理、改编、创作并演出了一些在

省内外有影响的剧目，如《送京娘》、《雷神洞》、《杨娥传》、《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《烤火下山》、《荷花配》、《杨门女将》、《红梅阁》、《顶本章》、《京娘送兄》、《借亲配》、《高山红霞》、《厨娘》、《英雄婆媳》、《迎春曲》等。这些剧目不仅在省内有较大影响，而且大多数是参加全国性或西南区会（调）演的剧目，在首都北京和一些省市演出，受到观众的欢迎。党和国家领导人也多次接见过其中的部分演员。《借亲配》一剧还由长春电影制片厂拍成电影，与全国广大观众见面。剧院在注意提高滇剧艺术的同时，也注意面向地、州、市、县及工矿、农村、部队，巡回演出至省内大部分地区。

昆明市滇剧团　滇剧专业表演团体。地址在今长春路长春剧院。

1956年5月由云光滇剧社、大观彩排茶室两个民间职业剧团合并组成昆明人民滇剧团，建团初期，在光华剧场、大观剧场演出，后易名为"昆明市滇剧团"，以长春剧场为演出活动基地。

剧团的主要业务骨干，初期有张子谦、周锦堂、周少林、刘菊笙、夏俊亭、赵纪良、哈咏天、小艳春、白素叶、孙竹轩、普周全等；编剧雷国维、于希林、王之墀；演员杨宝、杨茂、杨泽州、季洪江、邹忠乾、刘乐生、陈婷芸、汪美珠、马琳等；后又从外单位调来王灿、李希麟等。全团演职员达一百多人。

剧团曾创作、改编了《柏洁圣妃》、《董小宛》、《碧水长流》、《龙女树》、《青儿闹西天》、《蝴蝶泉》等剧目，多次参加省、市级调演、汇演，均获奖励。还到过四川成都、简阳、峨嵋及本省大理、下关、楚雄、腾冲、建水、个旧等地演出。该团在五十年代、七十年代曾招收过几十名学员，以团带班的形式为滇剧界培养了一批专业人才。曾在剧团担任领导职务的有李树德、顾峰、王希信、赵国杰、邢奎影等。

红河州滇剧团　滇剧专业表演团体。团址设在蒙自县城。1960年12月，由个旧市滇剧团与建水县滇剧团合并，并从红河州文工团、个旧市京剧团、红河州文艺干部学校抽调部分文艺骨干和新文艺工作者组成。"文化大革命"期间，剧团曾一度更名为"火炬文化文工团"，1970年2月被撤销，部分人员合并到州文工团，成立"红河州革命委员会毛泽东思想宣传队滇剧样板戏学习班"。其他人员转业到工矿、农村或"五·七"干校。1970年12月恢复滇剧团建制。

剧团从成立到1982年，除"文化大革命"期间缺乏统计外，共演出现代剧七十九个，新编历史剧十四个，传统剧二百三十五个，共计三百二十二个，其中自创剧目二十八个。剧团长期活跃在红河两岸，哀牢山中，为广大农村、工矿、边疆各族人民及守卫边防的解放军演出。还经常巡回昆明、文山、曲靖、玉溪等地，也曾到越南老街省与越南边民联欢。剧团经常演出且受到群众欢迎的保留剧目有《孔雀胆》、《赵氏孤儿》、《西厢记》等。剧团的编剧力量也较强，自创剧目有《绣山记》、《知心人》、《志宏办学》、《红河岸边两姐妹》、《冷山春暖》、《火烧洋关》、《连心鼓》、《三个称砣》等，都是省内较有影响的或在全省会演中获奖的剧目，

有的还出省演出。先后担任剧团团长和中共党支部书记(以下统称党支部书记)的有彭尔光、白雪、李高品、包钢、萧龙图等。剧团的主要业务骨干有常国兴、王少良、王少明、张庆玲、陈文心、杨培源、黄仲勋、杨树源等。

玉溪地区滇剧团　滇剧专业表演团体。1952年初,玉溪地委组建玉溪人民实验剧团,下设滇剧、花灯、杂技三组,同年10月1日正式开业演出。1956年滇剧组以团的名称活动,1958年正式命名为玉溪专区滇剧团,隶属玉溪人民戏院。1960年底,剧团下放,与江川县滇剧团合并为玉溪县滇剧团,1962年又收归专区建制。1969年在"文化大革命"中被撤销,仅留少数骨干加入地区毛泽思想文艺宣传队。1973年恢复建制,称"玉溪地区滇剧团"。

先后担任剧团领导的主要有:明辉南、苏永华、和世泰、陈天佑等;剧团的业务骨干五十年代有方正(编剧)、黄伯先(须、小生)、明辉南(须、小生)、张运龙(鼓师)、明文礼(铜锤大面)、曹文奎(武生)等;六十年代以后,主要业务骨干有马琼芳、陈天佑、殷学富、申德荣、刘正德、李忠林、李祖云、明正云等。还有一些迅速成长的艺术骨干,潘祖云、台尚午、周兴国、吴凤仙、林元涛、冯咏梅、梁子华、陈存惠等。



三十多年来,玉溪地区滇剧团先后上演过传统、历史和现代题材的剧目四百多个。剧团整理、改编创作的《花子骂相》、《荆柯刺秦》、《逼死坡》、《哀牢钟声》、《红云山》等剧目,先后参加省历次会(调)演,获创作、综合演出等奖。演员黄伯先、刘正德、马琼芳、明辉南、李祖云、殷学富、曾应和等人曾先后获省级表演奖。省广播电台也数次录制、播放剧团的演出剧目及唱腔选段。剧团曾先后招收过六批团带班学员七十人,其中一些人成为剧团的艺术骨干。剧团常年坚持上山下乡,不汉活动于玉溪地区的各县,也时而巡回于昆明、思茅、景洪、大理、丽江等地。

曲靖地区滇剧团　滇剧专业表演团体。1959年在曲靖专区剧团二团的基础上充实调整后正式成立。1970年曾一度更名为"滇剧革命样板戏学习班"。后复名"曲靖地区滇剧团"。

剧团成立之初,阵容即较整齐,主要演员有黄雨青、陈玮、杨崇福、杨瑞华、刘庆华等。

六十年代后成长起来的中青年演员主要有李桂均、孟培宗、魏丽华等。八十年代成长起来的主要演员有朱艳芸、许民江、朱宝林等。此外，鼓师张宝智，琴师段复培、张彩，舞台美术设计师戴天成、彭程等都是剧团的业务骨干。先后在剧团担任领导的有：李本和、吴沛民、黄雨青、陈玮、郭建鼎、缪顺和、王东甫、王华英、詹正坤、罗远书等。

剧团自成立至1965年"文化大革命"前，上演了《王宝钏》、《孟丽君》、《年青的一代》、《霓虹灯下的哨兵》等大型剧目近二百个，还整理改编演出了《女装箱》、《量天尺谢师》等大



小剧目数十个，年演出场次达三百六十场以上。1976年以后，剧团恢复上演了封禁多年的优秀剧目几十出，并创作演出了《彩云归》、《张冲治盐》、《逼死坡》等一批剧目。每年完成场次二百八十场。

楚雄州滇剧团 滇剧专业表演团体。该团于1962年正式成立，它的前身是楚雄专区剧团滇剧队。楚雄专区剧团始建于1956年1月，内含花灯、滇剧两队，1958年4月，楚雄专区改为楚雄彝族族自治州，专区剧团随之改名为"楚雄州文工团"，其演出剧种不变。1962年6月，滇剧队从文工团中划出，改为团的建制，正式定名为"楚雄州滇剧团"。1968年4月被撤销，1979年1月又重新恢复建制。



从滇剧队建立至1966年“文化大革命”以前共创作、整理、改编、移植演出了大型剧目一百三十九个；中小型剧目二百零九个。演出场次为二千九百七十余场，观众人数达二百五十多万人(次)，足迹遍及全州十一个县的一百二十多个村，并于1965年10月，组织小分队登上禄劝的乌蒙雪山。1958年，曾为在双柏县、牟定县召开的“全国卫生现场会”、“全国炼铜现场会”作过演出。郭沫若副委员长、陈毅副总理、夏衍副部长等中央首长看过剧团演出的剧目《孟姜女》、《四川白毛女》等。这一期间，剧团的主要业务骨干有：高俊峰(花脸)、李宝珍(花旦、闺门旦)、施荃生(小生)、陈诏(老生)、曾文运(丑、文武老生)、黄野鹤(老旦、副净)等。1964年，剧团被评为楚雄州文教系统先进单位，受到了州人民委员会的奖励。

1979年1月，剧团重新恢复建制以后，共演出了《胭脂》、《春草闯堂》等三十五个大型传统剧目。创作、改编了《五十大寿》、《全家乐》参加楚雄州1982年现代戏会演，均获剧本创作三等奖、导演二等奖、表演三等奖。自1979年至1982年，曾三次赴大理州的下关、大理、弥渡、宾川、祥云等地作巡回演出，这一期间除了剧团原有骨干演职员外，又有陈月娥等参加演出。

剧团历届的领导人有团长戴发琼、李宝珍；副团长徐学森、曾文运、陈诏；支部书记赵聚忠等。剧团的李宝诊是中国剧协会员。

思茅地区滇剧团　滇剧专业表演团体。其前身是1957年1月1日成立的思茅专区剧团滇剧队，1961年扩建为思茅专区滇剧团。1969年11月撤销，1978年恢复，名“思茅地区滇剧团”。

先后在剧团担任领导的主要有：吴永祥、郭祖寿、苏玉芬、鲁之桦等，剧团的业务骨干有：宫维武、王琼英、戴桂林、吴盛宇、周乃芳、陈勇、苏玉芬等。

思茅地区滇剧团常年坚持在边疆地区活动，也曾赴玉溪、昆明、楚雄等地演出。多年来除上演一些传统剧目外，演出的现代戏亦较多，并且注重反映少数民族生活。剧团创作的现代滇剧《国境线上》、《葫芦信》、《南摩》等都曾在省内和地区有过影响，并且在吸收傣族音乐、舞蹈与滇剧艺术的结合方面作了一些探索。

临沧地区文工团滇剧队　滇剧专业表演团体。前身为1953年2月16日成立的缅宁滇剧研究社，主要成员是1950年6月落籍缅宁的鼎仙班人员和当地滇剧玩友，共二十多人。1954年7月，缅宁县改名为“临沧县”，研究社易名为“临沧滇剧研究社”。1956年，又更名为“临沧县滇剧团”。1960年，剧团由集体体制改为国营体制，并由原单一的演出滇剧增加花灯、杂技演出，改名“临沧县人民艺术剧团”。1963年11月，剧团划归专区管理，改名为“临沧专区剧团”。“文化大革命”中改称“临沧地区毛泽东思想文艺宣传队”。1979年改名为“临沧地区文工团”，下设滇剧、花灯民族剧舞两个队。

研究社更名为滇剧团、人民艺术剧团、文工团后，先后有陈汝德、杨仲宇、李生柱、杨剑

飞、李生芗等担任剧团领导。

在滇剧研究社时期，其主要演员有赵兴仁、何瑞仙等。剧团成立后，又有赵永升、唐朝观等，还有王树纲、孙军等主要编创人员。六十年代又先后调进杜桂甲、莫宝华等业务骨干。

临沧地区位于云南西南边疆，剧团长期为边疆各族人民服务，并结合边疆实际，创作演出了《气壮山河》、《世仇部落结姻亲》、《佤山前哨》等在省内获奖或受到好评的优秀剧目。此外，还组织了专门力量，向老艺人收集整理了《斩延昭》、《反庆阳》等一批滇剧传统剧目。

凤庆县滇剧团　滇剧专业表演团体。1952 年，凤庆业余戏剧组赵砚池、李小兰参加大理专区文化部门举办的第一期艺人学习班，学习中央人民政府政务院颁布的“关于戏曲改革工作的指示”后，由县文教科派出干部何振鹏、李长修、熊强负责筹建剧团。1953 年 5 月 1 日，在原业余戏剧组和原云福班部分人员的基础上，正式成立了凤庆县第一个艺人自己管理的民间职业剧团。束云程、赵兴仁、赵砚池先后任该团负责人。主要演员有徐学义、张润芳、陈罗昌等。上演剧目三百多出，其中本团发掘整理的保留剧目有《黄泉会母》、《甘露寺》等近百出。1957 年后剧团编演了地方历史剧《双冤案》、《夜梅》及现代戏《阳雀叫醒梦中人》等一批剧目。其中《夜梅》一剧参加了 1959 年全省艺术节目会演。该团建团后的十多年里，足迹遍及大理、保山、丽江、德宏等地。1958 年同云南省滇剧团部分演员组成演出队参加全省各族、各界人民春节慰问团赴边疆慰问驻军部队。1964 年与临沧专区剧团滇剧队联合排演现代剧《世仇部落结姻亲》并到省参加现代戏会演获好评。1966 年，该团集中到地区参加“文化大革命”，赵兴仁等人深受其害。1970 年 10 月，剧团宣告解散。

通海县滇剧团　滇剧专业表演团体。1951 年 1 月，江苏人魏巍、贾云夫妇的滇剧班子在通海县城北街搭简易剧场演出，名“巍云剧场”。1952 年 4 月，县政府与剧场协商，接管剧场，经整顿、扩充，成立通海人民实验剧团，演出滇、京、话、花灯等剧。是年，又改名为“通海县人民剧院”，1954 年定名“通海县滇剧团”。1970 年 3 月剧团被撤销，1974 年恢复剧团建制。



滇剧知名老艺人王飞云、杨福寿(竹兰芳)曾是剧团的主要演员和教员。此外，在五十年代初，还有姜凤鸣、刘永兴、碧澄霞、庚振纪、杨文礼等老艺人搭班演出，后来又培养了张德俊、徐小林等一批青年演员。六

十年代至八十年代，剧团在表演、音乐、舞美等方面都培养了一批专职人员，如程天奇，李琼芬、高受珍、金云鹏、张家训等。先后担任过剧团领导的有罗增华、龚正兴、孔凡吉等。1957年至1982年，剧团共上演剧目四百一十七个(改编五十二个、创作四十四个)，其中整理、改编、创作的《疯僧扫秦》、《斩庄贾》等八个剧本在省级刊物或出版单位发表，新编历史剧《吕后篡权》获省的剧本创作二等奖。剧团多年来一直坚持上山下乡演出，三分之一的演出在县城，其余都在农村、工矿和部队。在演出滇剧的同时，也注意排演一些花灯剧目，大部分演员既能演滇剧，又会演花灯。

宜良县滇剧团　滇剧专业表演团体。其前身是1953年成立的宜良协兴滇剧社。1955年剧社合并到曲靖专区剧团，为专区剧团滇剧第一队，长驻宜良。1959年，专区剧团分解为三个团，在原滇剧第一队的基础上正式成立宜良县滇剧团。1967年，剧团解散，1979年，在县文艺宣传队基础上恢复滇剧团建制。



担任过剧团领导的先后有：张汝汉、余化龙、刘月明、刘华斌、马家禄等人。“文化大革命”前主要业务骨干有：胡继兴、陈维纯、徐瑞华、邓钰、甘云鹏、刘月明等。1979年剧团恢复后，主要业务骨干有：刘华斌、马家禄，唐绍忠、张家兴、陈奇等。

宜良素有“滇戏窝子”之称，剧团长期在这个地方活动，业务人员得到较多的磨炼，阵容也较整齐。著名滇剧演员彭国珍、碧金玉、竹八音(张禹卿)、戚少斌及琴师殷质泰等都曾在剧团从艺。由于剧团业务力量较强，凡是省、地滇剧团演出的节目，它大都能上演。

广南县滇剧团　滇剧专业表演团体。1957年元月1日正式成立，“文化大革命”期间，剧团人员或下放农村劳动，或处理回家，剧团陷于瘫痪状态，1970年7月，广南县革命委员会宣布撤销广南县滇剧团。

为剧团作出较大贡献、艺术上较有成就的有王少庭、月艳华、张英、马绍贵、管永明、文云奎、台秉吉、杨家贵、殷彬、周泽金等。剧团团长由月艳华担任。

广南县滇剧团建团后的演出剧目中，以传统戏《赠绨袍》、《卖画杀舟》、《秦香莲》以及现代戏《小二黑结婚》等较受群众欢迎。自创剧目《天仙下凡入公社》、《苗家儿女》等曾获文山州1959年剧本创作汇演一、二等奖。六十年代剧团曾分成三个小分队下乡演出，自带服装道具步行，每到一处，义务为群众挑水、理发、扫地。演出分队还深入到广西壮族自治区隆林县演出，同时，留家人员种菜养猪以改善生活。这样，不但渡过了经济难关，还盈利九千余元添置服装，是同期全州剧团演出场次最多，经济收入最多的剧团。

巧家县滇剧团 滇剧专业表演团体。民国二十年(1931)县新华镇组建滇剧玩友社新巧乐园,1956年5月29日成立业余滇剧组,同年8月1日成立巧家县滇剧团。历任主要负责人有陈钰辉、张和清、邹太云、张世安等。主要演员有陈钰辉、冯兰亭、栗高鹏、钱桂芬等,乐队主要有朱永盛、王沛等。1957年以后,云南省戏剧学校滇剧科学员十一人分配到剧团。剧团还先后吸收了八批团带班的学员四十九人。

剧团演出的传统剧目和新编历史题材剧目有《四进士》、《槐荫记》等一百余出。现代剧有《李双双》、《刘介梅》等数十出。创作演出的现代剧目有《黑凤》、《梯田满山坡》、《月亮田的故事》、《海棠子》、《抢木匠》、《三请蜂王田》等。其中《三请蜂王田》、《抢木匠》在1982年地区现代戏调演会上获剧本创作二等奖。中华人民共和国成立以来,为山区农民演出了数百场戏,深受群众欢迎。1965年曾被评为全省八个先进剧团之一。为此,《云南日报》曾作了专题报道。该团又曾先后赴四川的宁南、会东、会理以及本地区的昭通、鲁甸、盐津、彝良、大关、水富等县,曲靖地区的会泽县巡回演出。

农民救亡灯剧团 花灯专业表演团体。抗战时期,云南戏剧界王旦东等人,为宣传抗日,多方奔走,由当时的教育厅批准,于民国二十七年(1938)成立了农民救亡灯剧团。后来,教育厅不再付给该团津贴,于是他们到全省各地巡回演出,最后于民国二十九年解散。该团在昆明时,常活动于昆华民众教育馆内,剧团的负责人有王旦东、熊介臣等,主要成员有熊介臣、董义、戚竹青、赵兴汉、李永年、胡家荣、李润、丁庶音等。

剧团以云南民间喜闻乐见的花灯为战斗武器,宣传抗日救亡。他们曾到四十多个县巡回演出,受到云南各族人民的欢迎。他们在民国二十七年"五·一"国际劳动节这天正式上演《茶山配》,达到十八场满座。不同阶层的观众都前来观剧,既有大学教授,也有农民,甚至有僧尼道士等,楚图南教授曾为演出撰文。尔后,该团又上演了《张小二从军》,仍然十余场满座。他们在国民党某军演出《茶山杀敌》时,台下一士兵被剧情感染,竟向台上的"日军文官"(李润饰)连发数枪,险些把演员打死。他们演出《汉奸报》,每当汉奸被捉获时,台下观众均高声称快,喊"打"声不绝。

昆明人民灯剧团 花灯专业表演团体。1950年秋,在云南省文教厅、昆明文联组织领导下,将流散在昆明的花灯艺人组织起来,成立昆明花灯工作者联谊会,1951年4月,经昆明文联、省文教厅批准,在联谊会的基础上,正式建立集体所有制性质的昆明人民灯剧团。1956年4月,云南省文化局决定,昆明人民灯剧团与云南省花灯剧团合并。

剧团建立初期的主要成员有:李芹、李永年、杨春林、郭善、蒋世凯、李润、佘家有、佘家柱、刘少臣、袁留安等三十余人。后又招收了童兰轩、李秀芬、赵莲英等一批青年演员;熊介臣任团长。

建团初期,剧团更多的是演出花灯传统剧如《山伯访友》、《绣荷包》和新灯剧目《蟒蛇记》、《金铃记》,以及抗日救亡灯剧团时期的剧目《茶山杀敌》等;还有从滇剧等剧种移植而

来的《柳荫记》等剧目；还演出过一些反映现代生活的剧目如《王贵与李香香》、《板凳龙》、《李玉春》、《夫妻合作》、《春风吹到诺敏河》等。1951 年 12 月，剧团带着《打花鼓》等四个剧目参加西南军政委员会文教部在重庆召开的西南区戏曲工作会议，1953 年在全省第一次民间歌舞会演中，剧团演出的《十大姐》、《茶山配》、《板凳龙》等剧目均获奖。1956 年剧团参加云南省第一次戏曲观摩演出大会演出《三访亲》，获剧本、导演、音乐一等奖，演出二等奖。剧团从建立到 1956 年，培养了一批青年演员如张惜荣、蒋丽华、夏曼仟、马正才等，后来都成为省花灯剧团的主要业务骨干。

云南省花灯剧团　花灯专业表演团体。1953 年筹建，1954 年 1 月 30 日正式成立，1956 年 4 月与昆明人民灯剧团合并。金重、王旦东、陈少纯、周冠群、马逢伯等先后担任过团长、副团长。人员共一百三十余人。



剧团成立后，曾对玉溪、昆明、楚雄、姚安、大姚等地的花灯艺术遗产进行收集和学习继承。成立伊始，便参加了"全国人民慰问人民解放军代表团"，赴滇中、滇东北 向部队作慰问演出。翌年初，该团曾公演了《拉花》、《十大姐》、《玉约瓶》、《绣荷包》和《一个志愿军的未婚妻》等各类题材的剧目，并到滇中、滇南进行了较长时间的巡回演出。1956 年春，又排出该团创作的大型神话剧《红葫芦》，参加云南省第一次戏曲观摩演出，剧本和部分演员均曾获奖。同年以花灯独唱、月琴独奏赴北京参加全国第一届音乐周；年底赴云南芒市参加中缅两国领导人出席的边民友好联欢活动。翌年初，又以歌舞《大茶山》赴北京参加全国专业歌舞会演。该团还与云南省群众艺术馆合编出版了《云南花灯音乐》(包括玉溪、昆明、呈贡、姚安和大姚、楚雄等五个分册)及《云南花灯选曲一百首》，为介绍交流和普及云南花灯艺术作出了努力。1959 年 4 月，该团创作整理了《游春》、《山茶赞》、《闹渡》、《探干妹》、《刘成看菜》等小戏及花灯歌舞参加全省艺术节目会演。之后，重排了《红葫芦》，新排了表现边疆傣族斗争生活的现代剧《依莱汙》等 ，作为国庆十周年献礼节目，于 10 月至翌年 5 月，

至黔、川、陕、豫、皖、苏、浙、桂及京、沪等省市的十余个大城市巡回演出。在北京时曾三次在怀仁堂、紫光阁为刘少奇、朱德、宋庆龄、陈毅、李先念等党和国家领导人以及文艺界知名人士作汇报演出。1965 年秋，该团以《支前》、《李大爹学文化》、《两个老社员》等一组现代歌舞和小戏，赴成都参加西南区话剧、地方戏会演。翌年 2 月，剧团又携带着西南区会演的节目赴北京作汇报演出。

十余年的艺术实践及生活磨砺，促进剧团中大批艺术人才相继成长，如演员史宝凤、袁留安、张惜荣、李秀芬、吴继贤、黄仁信、蒋丽华、马正才、夏曼仟、张世俊、张肇祥、门兰芬、叶玉华、张琼华；编导张一凡、姚芝生、熊常惠、张沧；音乐创作人员陈源、尹钊；乐队孙相、刘培勋、张德富；舞台美术石宏、朱小华、于克功等，均在各自的岗位上作出了一定贡献。在“文化大革命”前的十二年中，共演出剧目一百五十多个，主要是现代题材剧目。

“文化大革命”十年，剧团元气大伤。十年间仅移植排演了《沙家浜》、《海港》，创作排演了《岗哨》、《喜送粮》等有限的节目。而在全团一百零二名成员中，却有三十八人受到较大的冲击。

粉碎“四人帮”以后，过去遭到批判的大批优秀剧目重新恢复上演，并排演了创作剧目《槟榔恋》、《金沙江的思念》、《争女婿》、《邻里之间》、《密林传奇》、《小当家》、《嘎洛江诗魂》、《蟒蛇记》，改编移植了《报春花》、《状元与乞丐》、《张灯结彩》等各类题材剧目。

昆明市花灯剧团　花灯专业表演团体。建于 1958 年 7 月。演职员除佘家柱等老艺人外，大部分来自中、小学。建团初期，仅有十七人，后增加团带班的学员及市木偶剧团的部分人员，至 1966 年前已有四十多人。1980 年，省文艺学校又分给部分花灯科的毕业生。至 1982 年，全团共有七十六人。



在剧团担任过领导职务的有：范泰安、顾峰、苏润生、李树德、程少侠、李新民等。艺术骨干有：编导杨其栋、周培民；音乐设计苏庆煌、贺裕昌、艾明；舞美设计许勃、金晓春；演员熊长林、王玉霞、张人表、雷琴书、黄美容等。

建团初期，仅能上演一些小戏。1959 年 10 月以后，创作、改编和移植演出过现代戏《雷锋》、《红珊瑚》等一百三十多个；上演过古装戏《隔河看亲》、《漆匠嫁女》等五十多个；传统花灯《三访亲》、《锤金扇》等二十余个。其中，《老牛筋相亲》、《书记请客》参加了 1982 年

云南省现代戏会演，获优秀节目奖。还排演了《七星桥》、《刘成看菜》、《燕青卖线》参加1980年昆明市青年演员汇演，分别获一、二、三等奖。

该团曾多次为中央首长、中外贵宾进行演出。1965年陈毅副总理与西哈努克亲王观看了《隔河看亲》。历年来，不少剧目由云南人民广播电台录音播放，《老牛筋相亲》、《恭喜发财》由云南电视台录像播放。

曲靖地区花灯团　花灯专业表演团体。前身是1953年10月成立的曲靖专区剧团花灯队，1960年专区剧团撤销后，次年正式成立曲靖专区花灯团。1962年全团调宣威县，易名为“宣威县花灯剧团”。1964年以曲靖专区艺校花灯班为基本力量再次建立专区花灯团。从建团以来，坚持常年演出，剧目有《倒推车》、《包二接姐姐》、《瞎子观灯》、《依莱汗》、《半把剪刀》等。自创了《保卫丰收》、《战斗的丰收》等一批现代戏。此外还发掘整理了《破四门》、《赞花扇》等歌舞小戏，《破四门》(张映菊等演出)、《倒推车》等剧目被选拔到北京参加全国第二次民间音乐舞蹈会演。



“文化大革命”开始后，剧团名存实亡。1970年10月，地区建立文工团，演出以花灯、歌舞为主，兼演京剧。1978年，文工团撤销，恢复了地区花灯团。“文化大革命”以后演出了《泪洒相思地》、《红葫芦》、《三访亲》等大小剧目六十多个，每年演出一百八十场以上，并深入农村、厂矿、部队演出，受到观众好评。四年来创作现代戏十一个，整理、改编上演古装戏十六个。其中《春燕配》、《半个队长》、《放炮之前》等剧在省、地会演中获奖，电台录音播放。《刘海砍樵》(孟丽莉、李国仕演唱)由云南音像公司制成盒式带发行。

剧团的主要演员有：孟丽莉、高丽芳、张映菊、李月星、郭阳存、魏云成、李国仕等，还有石林、尹平等一批崭露头角的青年演员。先后担任过剧团领导的有李本和、阮宏高、李国仕、计琼仙等。

昭通地区文工团　花灯专业表演团体。1957年11月，在原昭通群众剧团内组成花灯组。1958年元月更名昭通专区花灯队，1960年5月1日改名昭通专区文工团，同年10月2日更名为昭通专区花灯团。1970年与地区京剧团、地委山区工作队合并，成立昭通地区毛泽东思想文艺宣传队，1979年该队更名为昭通地区文艺宣传队，1980年元月恢复原

建制，定名为昭通地区文工团。

建团初期的主要演员有黄桂芬、李璋、陈波、陈学倩，主弦刘凤祥。1959 年增加曹先智、马良益等，近年又涌现出杨正淑、石云山、杨艳等。先后担任过剧团领导的有陈有德、杨荣生、常明、邹吉庆等。

建团后，较受观众欢迎的演出剧目有《红葫芦》、《年青的一代》、《三访亲》、《江姐》及小戏《包二回门》、《谷顿子接妹》、《大茶山》、《锤金扇》、《双采花》等。自建团以来共排演花灯剧二百八十五出，移植三十九出。排演歌舞、曲艺、话剧、京剧等四十余出。

1977 年粉碎"四人帮"后，创作上演的花灯剧《不平凡的岁月》获剧本创作二等奖。1978 年新排的京剧《蝶恋花》，应邀参加了威信扎西纪念馆落成典礼演出。1979 年 10 月花灯剧《乌蒙山花》参加全省调演，青年演员石云山获表演三等奖。1982 年自编花灯剧《双巧缘》参加全省戏曲现代戏调演，获优秀剧目奖，剧本创作奖；还由省电视台、省电台录像录音并播放。

五十年代末、六十年代初，该团每年除三分之一的时间在县城坚持剧场演出（其中每星期天常加演午场，逢年过节演出三场）外，其余时间都上山下乡为农村演出，走遍了全区一百多个区和数百个乡。1958 年和 1959 年剧团曾到贵州省毕节、赫章、威宁，四川省屏山、高县、雷波等县演出。1963 年在四川筠连县城演出半月余，场场满座。

玉溪地区花灯剧团　花灯专业表演团体（见下页上图）。1952 年玉溪人民实验剧团建立时为一个花灯组，选拔原工商联宣传队，中卫村农民业余花灯队部分青年演员，以及知名花灯艺人二十余人参加。在新文艺工作者周定南等指导下，先后移植排演了《王秀鸾》、《罗汉线》、《王贵与李香香》等剧目。1953 年，由刘宝贤搜集、王旦东改编的花灯歌舞剧《玉约瓶》在省民间歌舞会演中获奖，同年又选拔出席全国第一届民间音乐舞蹈会演。1954 年人员扩充为四十人，改花灯组为花灯队，排演了《柳荫记》、《借红灯》、《十五贯》等一批古代戏。同时也排演了一批如《人往高处走》、《小白旗的风波》等现代戏，巡回农村，宣传互助合作政策。1956 年，剧团借调一批老艺人挖掘传统剧目，在参加云南省第一次戏曲会演时，整理、改编的传统剧目《回生棒》、《闹五更》均获剧本二等奖，并由大会出版推广。同年，又整理、改编了花灯小戏《锤金扇》，获云南省 1956 年度戏曲剧目奖，并由云南人民出版社出版。1958 年正式分团。改编演出的传统花灯剧《闹菜园》，参加 1959 年 4 月全省艺术节目会演，受到好评。1962 年以后排练了一批如《红岩》、《小二黑结婚》、《女飞行员》、《年青的一代》等质量较好的剧目。剧团的表演、音乐及舞台美术方面均有所提高。

1966 年"文化大革命"开始，剧团进入了瘫痪状态，演出基本停顿。1975 年恢复剧团建制，人员扩充到八十余人。粉碎"四人帮"后，改编演出了《抓壮丁》；移植排演了《小刀会》、《家》、《啼笑因缘》、《夜半歌声》、《莫愁女》等剧目。其中，《莫愁女》、《蟒蛇记》等的唱腔音乐被录制为唱片和盒式录音磁带在全国销售。1981 年花灯团到贵州、重庆、成都等大中城市

巡回演出，载誉而归。



在剧团担任过领导职务的有：刘必麟、和世泰、吕文仪、刘志汉、严玉昌等。剧团的业务骨干先后有；薛国兴、杨炯明、冯则华、吴家顺、欧阳璋、张桂英、陈克勤、刘宝贤、张蓉清、李宏源、易翠仙、徐宝龙、严跃龙、董学文、张琼芬、马忠亮、沈玉仙、何瑞芬、罗蓉、潘玉华等。

楚雄州花灯剧团　花灯专业表演团体。1956 年 5 月 19 日成立楚雄专区剧团时，花



灯是下属的一个队。1958 年改为楚雄彝族自治州文工团。“文化大革命”中曾改名为楚雄彝族自治州毛泽东思想文艺宣传队。这一期间以演出花灯为主，1977 年花灯团正式成立。

1956 年始建的专区剧团花灯队，人员二十九人。以后，相继由云南省文艺学校分配毕

业生十名、州文艺干校调选学员五名进团。到“文化大革命”之前，曾移植编演大型花灯剧目三十七个(其中现代戏及革命历史题材戏三十个、传统戏七个)，中小型花灯剧目六十五个。上演剧目中，《烈火红心》、《李双双》、《丹河曲》、《红霞》、《依莱汗》、《红葫芦》等深受群众欢迎。花灯队参加云南省第一次戏曲观摩演出大会，演出了整理的传统花灯《包二回门》，获剧本整理、导演一等奖和两个演员一等奖。1959年参加全省艺术节目会演，创作演出剧目《游春》获得好评。1964年，与姚安县花灯剧团联合排练《黄莲庄的故事》，参加全省现代戏观摩大会，以队伍阵容整齐、花灯风格突出受到好评。这一期间，花灯队积极深入城乡巡回演出。曾到与元谋交界的四川会理县黎溪，双柏的安龙堡、峨嘉，南华的兔街、马街等边远山区演出。1965年统计：全年演出三百九十八场，其中农村二百五十五场，城镇六十九场，部队三十六场；观众四十一万一千四百九十三人次，总收入二万七千余元。其中，花灯的演出场次占大多数。1958年，因深入上山下乡演出和积极创作做出成绩，《人民日报》曾报道表彰。

“文化大革命”初、中期、曾创作上演过花灯剧《抗洪凯歌》、《刘英俊》，移植演出《杜鹃山》等剧目。1970年以后，剧团曾三次招收学员十余名。1979年以后，云南省文艺学校先后分配毕业生十七名进团。相继共上演大型剧目三十二个，其中现代戏或革命历史题材十六个，传统戏十六个。中小型剧目三十二个，其中现代戏或革命历史题材戏十七个，传统戏十五个。这一期间，曾到下关、洱源、弥渡、丽江、永胜等地巡回演出。七年半共演出一千零三十六场，观众达到七十九万零八百一十一人次。

花灯团的主要业务骨干先后有王桂芳、徐菊华、崔学珍、冷用忠、赵兴龙、贾亚中、吴子惠、张丕昆等。剧团历任团长、党支部书记有戴发琼、戴松、冷用忠、吴子惠、赵兴龙等。

思茅地区花灯团　花灯专业表演团体。其前身是1957年成立的思茅专区剧团下设的花灯队，有二十四人，1961年花灯队扩建为思茅专区花灯团，人员四十四个。1969年11月剧团被撤销。1978年12月，成立思茅地区花灯歌舞团，1980年，花灯与歌舞分团，成立思茅地区花灯团，人员四十人。

主要业务人员有：彭竹君、张瑶仙、李开福、许凤霖、白万仙、邓楷模、李家俊、高洁等。历任剧团领导主要有：高明、杨辉、周世荣等。

剧团多年来坚持在边疆活动，坚持上山下乡、下厂、下矿、下部队，并深入到国境线少数民族地区，还到过大理州的南涧、弥渡、下关等地演出。剧团重视剧目建设及业务管理，并以演出现代戏深受边疆群众的欢迎。演出的《依莱汗》和根据话剧改编的现代花灯剧《霓虹灯下的哨兵》、《南海长城》、《啼笑因缘》、《红葫芦》，以及“文化大革命”期间演出的现代花灯剧《智取威虎山》等，都受到边疆部队和群众的好评。建团以来创作的剧目主要有：《泼水节那天》、《芦笙又响了》、《玉兰树下》、《责任田》、《木鼓声响》等。《泼水节那天》参加省1979年文艺创作节目调演获导演奖、布景设计奖、表演奖。

建水花灯剧团　花灯专业表演团体。成立于1960年12月。它的前身是个旧市花灯剧团和建水县文工团。建水花灯剧团历任团长有：陈惠、张克本、吴泽等。其主要业务人员有：周旭明、郭迎春、李本仁、苏海忠、刘天强、云欣成等。该团行当俱全，阵容整齐。



长期以来，剧团一直活跃在红河两岸，深受广大群众欢迎。1965年赴昆演出《文化货郎》、《三磨刀》两剧，省人民广播电台录音播送。"文化大革命"中，剧团虽几经波折，幸业务骨干得以保存。其间，还改编创作上演了《槐树庄》、《艳阳天》、《寻针》、《送猪路上》等一批现代戏，这些剧目，省人民广播电台、电视台都录音录像播放。其中《寻针》、《送猪路上》等剧目，《云南日报》及省人民出版社曾出版刊载。

粉碎"四人帮"以后，积极移植、改编、创作上演《小刀会》、《爱情的审判》、《白云与阿芳》、《竹林风雨》等一大批剧目。先后在红河、玉溪、思茅、西双版纳及贵州省贵阳、六枝等地区巡回演出。

1982年建水剧院竣工落成，由剧团经营管理。同年7月，花灯团党支部书记傅福生曾被评为先进工作者，参加省农村文化工作先进集体、先进工作者表彰大会。

该团长期扎根民族地区，向彝族花灯艺人学习。在收集、整理、继承、发展彝族花灯，辅导农村群众业余文艺活动以及培养文艺骨干等方面，做了大量的工作。1960年该团上演的《斗诗亭》，完全以彝族花灯音乐谱曲。1961年底，整理改编了彝族地区流行的传统花灯《老贾休妻》、《打花鼓》。1964年以后，创作演出的花灯歌舞《文化货郎》、《摘石榴》，现代花灯剧《三磨刀》、《半箩煤》及《白云与阿芳》等一批剧目，有着浓郁的彝族花灯特色及乡土气息。

宣威县花灯团　花灯专业表演团体。成立于1958年7月，前身是曲靖专区剧团花灯队，后调至宣威，改为宣威花灯团，1962年又改建为曲靖专区花灯团。此后不久，原宣威县花灯团全部人员又返回宣威，恢复宣威县花灯团。1966年花灯团改称"山区文化工作队"，1971年又调整为"宣威县革命委员会毛泽东思想宣传队"，1981年恢复"宣威县花灯团"的名称。担任过剧团领导的先后有郭开泰、孙云远、高永超等；主要骨干先后有：杨鉴秋、张炳清、殷希增、李保才、孟丽莉，阮宏高等。



宣威县花灯团自成立以来，为基层培养了大批文艺骨干，为上级文艺团体输送了一批优秀人才。常年坚持送戏上山下乡，跑遍了全县的村寨、部队、厂矿，做了大量的宣传工作，并创作演出了《阿诗玛》、《松林人》、《山村牧歌》等十多出大、中型花灯剧，在地区汇演中获奖或受到观众好评。此外还整理了《蟒蛇记》、《玉蜻蜓》、《牡丹卖药》等剧目。1965 年曾和北影乐团联合慰问驻宣威铁道兵部队。参加了梅花山举行的通车典礼演出活动。

邱北县花灯剧团　花灯专业表演团体。1957 年 11 月成立，1962 年并入文山州文工团。同年，又从文工团抽调部分人员，成立邱北县山区文化工作队。1970 年改名为县毛泽东思想宣传队。1979 年 12 月，恢复县花灯剧团建制。

剧团成立之初，人员主要来自省文艺学校第一届花灯毕业班，有何凤云等十一人。以后，剧团业务人员或自己培养，或从外地调入。主要有：李俊、何凤云、张杰湘、张鹏生、黄兆义等。先后担任过剧团领导的有：王定升、马茂生、杨绍兴等。

剧团自 1957 年至 1962 年并入文山州文工团前，每年用三分之一的时间下乡及到外县巡回演出，每年演出收入达一万八千元左右。1959 年 10 月，参加全州第一次戏曲观摩演出，并到三元洞与越南代表团联欢。这段时间剧团上演的主要剧目有《红葫芦》、《三访亲》、《七妹与蛇郎》等。“文化大革命”中，剧团曾排演了京剧《沙家浜》并移植演出了花灯《沙家浜》片断。还创作了《迎春燕》、《爱四化》等小戏，分别发表于《云南日报》、《云南群众文艺》等报刊上。1977 年 9 月，剧团在县委书记的带领下，到贵州兴义，广西隆林、西林、田林、田东、百色等地演出，与邻县进行了艺术交流。

姚安县花灯剧团　花灯专业表演团体。创建于 1956 年 3 月，当时名叫“地方国营姚安县剧团”。1957 年剧团集体下放到姚安县国营农场劳动锻炼，时达四月余。1958 年，大姚、姚安两县合并，剧团并入大姚县文工团，部分老演员被精简回家或自动离职。1961 年大姚、姚安分县，恢复了姚安县花灯剧团建制。1965 年为贯彻省委“关于建立边疆文化工作队”的指示精神，花灯剧团缩编为姚安县文化工作队。“文化大革命”期间，曾改名为“姚安县毛泽东思想文艺宣传队”，1981 年，姚安县花灯剧团复名。

剧团的主要业务骨干有宋如芳、王菊仙、李祯祥等。二十六年来，剧团自创、改编、整理、移植演出了大小剧目三百零七个；演出三千零八十一场，观众达三百多万人次，演出活动足迹遍及全县；还先后到州属各县以及大理、四川会东和会理演出，并且坚持每年下乡一次对业余文艺骨干进行辅导。剧团自己创作和整理的《春耕之歌》、《黄莲庄的故事》、《蜂王送蜜》、《姚安拉花》等剧目曾得到省或州的奖励。

元谋县花灯剧团　花灯专业表演团体。1958 年 9 月，组建元谋县人民剧团，10 月，元谋县花灯剧团成立，有演职员二十三人。1958 年底，元谋县并入武定县，更改为“武定县人民剧团”。1959 年恢复元谋县建制，改称为“元谋县文工团”。1960 年 11 月，全省精简文艺团队，县委决定保留艺术骨干，变专业为业余，大部分人员到县棉作站(现良种厂)工作，其余自愿或动员下放回乡参加农业生产。1961 年 9 月，恢复元谋县花灯剧团，编制二十五人。1964 年的“四清”运动和接踵而来的“文化大革命”，建制一改再改，曾先后称农村文化工作队、毛泽东思想宣传队、文艺宣传队，使花灯团人员一调再调。1977 年以后，恢复了花灯剧团，现有演职员三十一人。

剧团组建以来，自创大、中、小型花灯剧目六个，演出剧目共一百三十八个，其中近、现代戏一百个，古装戏三十八个。多年来，除在本县演出以外，还到四川会理和永仁、大姚、姚安、楚雄、武定等县巡回演出。在楚雄州举办的历次主要会演中，剧团创作的《船姑》、《好当家》、《女大十八变》等剧目分别获奖，演员刘国枢、车加增、陈丽华等也在各次会演中获表演奖。

腾冲县花灯剧团　花灯专业表演团体。前身为腾冲县委宣传队，正式成立于 1958 年 10 月。1965 年 8 月改为“腾冲县文化工作队”，人员从四十余人缩编为十六人。常年上山下乡，以演出小型花灯剧及花灯歌舞为主，兼演曲艺节目。“文化大革命”期间，大部分成员被送往“五·七”干校劳动，演出暂时中断。1972 年 5 月，成立腾冲县文艺宣传队，原文化工作队部分成员继续留在该队工作。1980 年底，进行改组，恢复花灯剧团。

主要演员有：李兴彩、李绍莲、李景白、朱惠平等。曾先后任过团长的有刘春明、李光信。剧团在演出活动中创造了一批较为生动的舞台形象如《江姐》中的江姐，《孔雀公主》中的南若娜，《飞鹰行动》中的缪枫等。《孟姜女》、《哑女告状》、《飞鹰行动》、《母与子》、《深夜静悄悄》等剧的曲调，在运用腾冲传统花灯音乐及腾冲扬琴音乐方面，均有创新和发展。舞台美术方面，也由零星摆设式的水平逐步提高到为体现主题、塑造人物、烘托气氛、点染环境服务的舞美创作，如《红楼梦》、《依莱汗》等剧的舞美都有所创造。剧目方面，除大量的配合宣传服务的节目外，还创作了一批在本地区较有影响的大、中、小型花灯剧目，如早期创作的《孟姜女》、《信》、《茶哥与柳妹》；近期创作的《飞鹰行动》、《蜜人传》等。

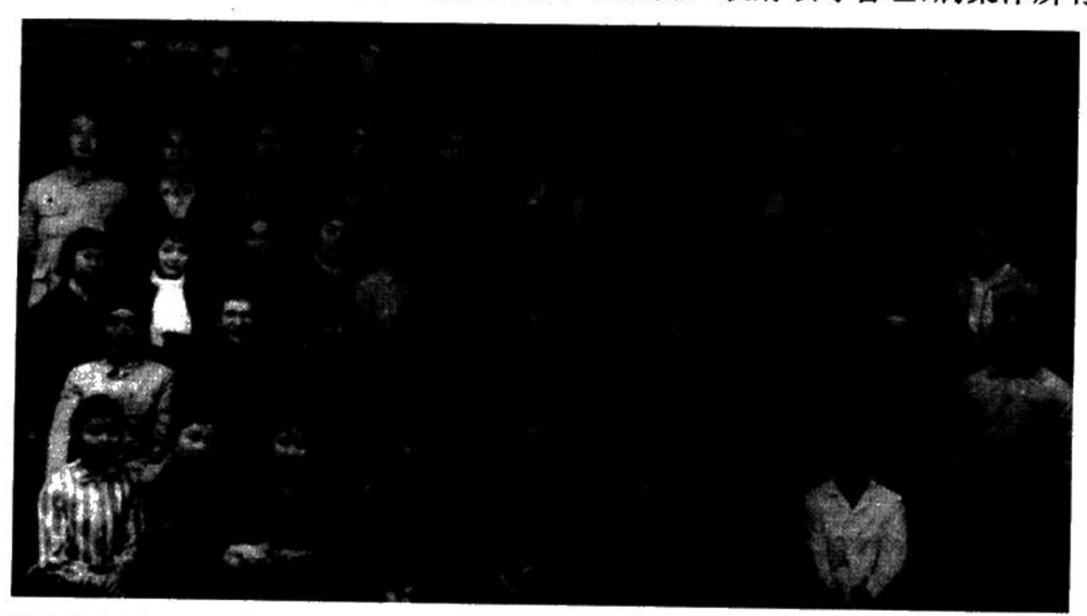
腾冲县花灯剧团在艺术创作上的主要成就是在继承腾冲传统花灯的基础上不断提高，形成具有腾冲地方特色的花灯艺术。该团曾多次参加各种慰问演出，并数次到保山、德

宏各地巡回演出。1982年8月，该团代表保山地区参加云南省现代戏调演，所演剧目《飞鹰行动》获优秀剧目奖。该团在本地区人民群众中及腾冲籍的旅缅华侨中均较有影响。

保山县人民剧团　戏曲专业表演团体。集体所有制，行政上受保山县文教科和城关镇委员会两级领导。剧团于1957年2月25日成立，定名"城关业余京滇剧团"。1958年剧团更名为"保山县城关人民公社滇剧团"，1965年改为"保山县人民剧团"。1970年保山县革命委员会宣布撤销剧团。从成立到撤销，剧团成员一般在三十五人左右。剧团首届主任香九龄，副主任苏子馨、张培芝。其成员有原玉林班、福寿班，天庆班的滞留成员，如香九龄。孙永昌等；有杜文林的国粹京剧团的滞留成员和本地的京剧玩友，如苏子馨等；有本地的滇剧票友，如张子刚等；有昆明市滇剧团下放的演员及省艺校的毕业生，如杜玲、张艺群等；有本团培养的演员李丽萍、吴海生等。

从建团到解体，剧团前后共演出滇剧大、小剧目四百多出，其中大本戏三十多出，折子戏二百多出，京剧折子戏四十多出，花灯剧十余出。剧团先后组织创作了一批剧目，如《聘医》、《大家的事大家办》、《妻贤郎义》、《李太白》、《张队长》等。

昆明人民曲剧团　曲剧专业表演团体。由盘龙区政府领导管理，属集体所有制性



质。剧团成立于1957年6月。建团初期，成员大部分来自大众游艺场曲艺联合演出委员会。1958年，剧团领导班子形成，并相继调来部分新文艺工作者，后又吸收六名青年学生充实队伍。1960年剧团又招收四十名学员，用团带班的形式进行培训。1965年，剧团人员增至五十多名。同年，昆明市组建农村文化工作队，抽调了剧团部分人员参加。"文化大革命"期间，部分人员回团。1970年，为"普及样板戏"，一些演职员抽调到市级各剧团，余者改行他就。曲剧团无形中被解散。1978年11月，曲剧团重新恢复建制。

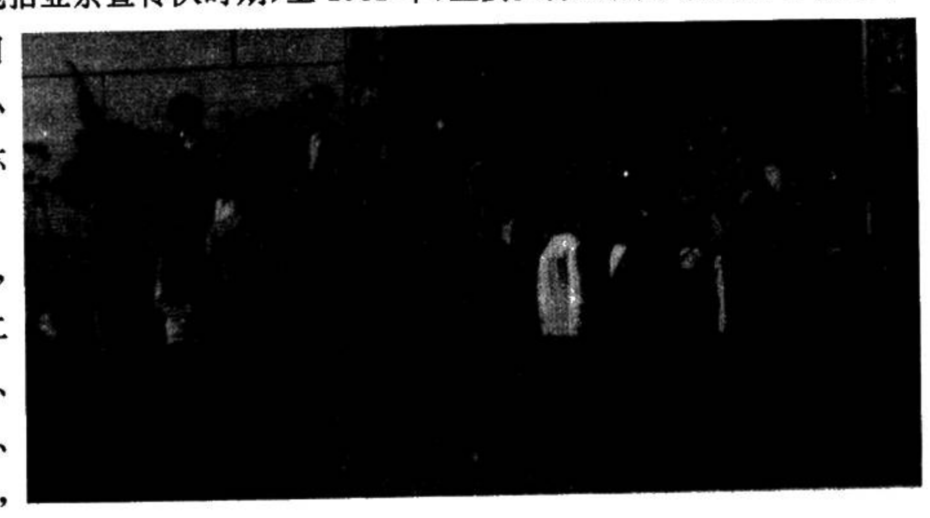
剧团的主要业务人员有：王琼、李凤章、王道、张义清、栗臻、张乐天、文守仁、张秀芬、张莹莹、王兆麟、李宝珠、丁冠俊、李梅玲、蔡金碧、施松柏等。曾先后担任该团领导职务的

有：高锦辉、汤怀民、许从新、栗臻、张莹莹、管勇等。剧团以演现代戏为主，建团以来，共创作、改编、移植剧目一百五十多个，其中以《红石岩》、《祥林嫂》、《啼笑因缘》等剧目影响较大。不少剧目参加了省、市文化局举办的会演、调演并多次获奖；有的剧本刊载于戏剧期刊或由出版社出版；一些剧目的唱段由云南人民广播电台录音播放，中国唱片厂还灌制了唱片，向全国发行；老艺人文守仁参加了1956年云南省为十大名老艺人的祝寿活动。

德宏州傣剧队　傣剧专业表演团体。其前身是1958年成立的德宏州委宣传队，属业余性质。1962年，以潞西县傣剧团、盈江县委宣传队的演员为骨干，组成德宏州傣剧演出团。1963年在德宏州民族文化工作团内成立了傣剧队。"文化大革命"期间，傣剧队被解散。1978年，重新组建州傣剧队，隶属德宏州歌舞团。



傣剧队自建立(包括业余宣传队时期)至1982年，主要业务人员有：朗小凹、杨文辉、金星明、龚茂春、卫明儒、万梅罕、金保、李小喜等。主要领导人有苏坚、肖德勋等。



建队二十多年来，上演剧目主要有《刘二梅》、《娥并与桑洛》、《帕莫鸾》、《岩佐弄》、《海罕》、《朗推喊》等，其中《刘二梅》的演出在少数民族中引起了轰动，它是第一次用傣剧形式反映现实生活的剧目；《娥并与桑洛》参加了1962年举行的全省民族戏剧会演，受到了好评，被称为"东南亚的明珠"。傣剧队队长兼编剧肖德勋，二十多年来除参加大量演出外，还移植了二十多个

傣剧剧本，为傣剧发展作出了贡献，被选为第四、第五届省政协委员。傣剧队长期在德宏州少数民族群众中活动，深受少数民族群众欢迎。

文山州壮剧团　壮剧专业表演团体。前身是富宁县壮剧团。1959 年，富宁县政府以参加 1958 年西南区民族文化工作会议观摩演出的部分人员为基础，吸收一些其它人员组成富宁县文工团，以演出壮族土戏为主，花灯、曲艺为辅。1960 年，改编为富宁县壮剧团，团长为卢仲安。1961 年，省委宣传部辅导组到团辅导排练参加全省民族戏剧观摩演出大会的剧目，年底，剧团升格为文山州壮剧团，并充实人员，健全组织。1962 年以《螺蛳姑娘》、《换酒牛》二剧参加全省民族戏剧观摩演出，受到欢迎。会后剧团返回富宁，边进行农业生产边排练演出。到 1965 年，共演出壮剧三百六十余场，收入万余元，演出剧目为《换酒牛》等。1970 年 5 月 17 日，富宁县革命委员会政工组撤销文山州壮剧团，成立毛泽东思想文艺宣传队。剧团人员或被遣送农村、道班、煤厂，或被安排回家生产，部分人员留下参加毛泽东思想宣传队。房屋被占，服装、道具等财产，部分被焚，部分移交宣传队。1979 年 8 月，文山州壮剧团恢复成立，团址仍设在富宁县城，团长空缺，李贵恩、罗光明、何朴清等九人组成艺术委员会，全团共四十三人。是年 9 月，该团参加文山州文艺会演，演出剧目有《妹送阿哥上前方》、《未婚妻》等。1980 年，新收学员，充实演员队伍。至 1982 年为止，创作演出了《卜荷戏土司》、《野鸭湖》等剧目，巡回广南、砚山、文山、马关、麻栗坡等县演出，三年中共演出四百零七场。1982 年被评为云南省农村文化工作先进集体。（见上页下图）

大理州白剧团　白剧专业表演团体。1962 年在大理市吹吹腔剧团基础上组建。1962 年剧团整改，州白剧团和歌舞团合并，下分花灯队和白剧队。1963 年，两队又分称为州白剧团和州花灯团。1970 年，白剧团撤销，仅留少数人参加新组建的大理州文艺宣传队。1978 年，宣传队撤销，恢复大理州白剧团建制。

白剧团自建立至今，担任过主要领导职务的有：苏丹、李晴海、白兴弟、董汉贤、张继成。主要业务人员有：杨汉、李春芳、李元贞、杨绍仁、姜祥、张继成、董汉贤、杨元寿、陈兴、赵建华、尹懋铨、李晴海、李洋、杨月明、杨洪英、叶新涛、杨永忠、马永康等。

上演的主要剧目有：《火烧磨房》、《杜朝选》、《窦仪下科》、《上关花》、《柳荫记》、《红色三弦》、《苍山红梅》、《望夫云》等。白剧《红色三弦》1964 年参加全省现代戏会演，1965 年参加西南区话剧、地方戏会演，1966 年调北京演出，叶剑英、陈毅等党和国家领导人看戏后接见了作者和演员，给予了热情的鼓励。白剧《望夫云》曾到昆明、成都、北京演出，剧本于 1981 年 11 月获“云南省少数民族文学创作奖”；1981 年 12 月获“全国少数民族文学创作奖”；1982 年 5 月获“1980 至 1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本创作奖”。

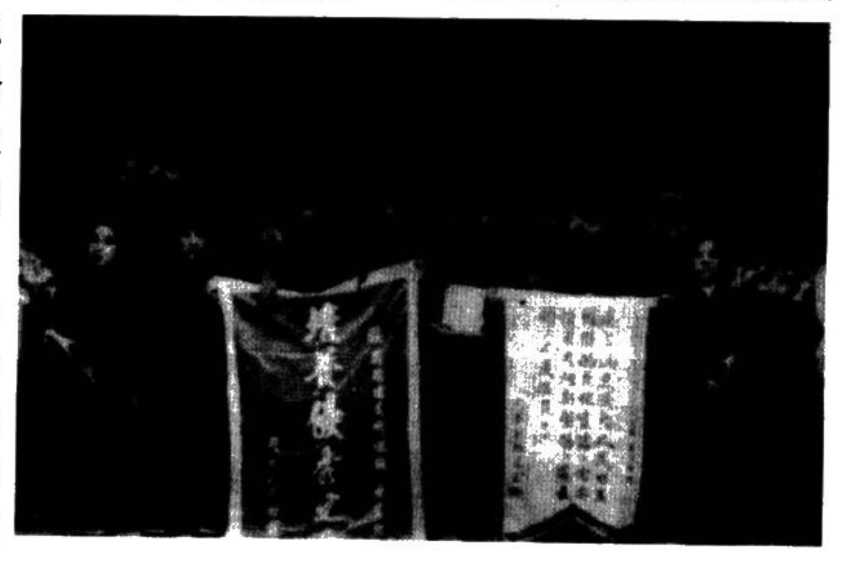
西双版纳傣族自治州民族歌舞团　民族艺术专业表演团体。以章哈剧、民族歌舞、舞剧演出为主，兼演其它。

该团组建于 1954 年 11 月 4 日，原称西双版纳傣族自治州民族文工队，西双版纳傣族

自治州民族文工团。首任队长(团长)刀发祥,首任党支部书记罕华聪。1982年,该团有编制八十余人,团长兼党支部副书记朱兰芳,副团长刀学容、杨力。章哈剧主要业务骨干有刀发祥、刀国安、刀爱民、朱兰芳、玉娟、丹罕、刀荣光、廖刚等。

该团1956年至1982年创作演出过的章哈剧主要有:《岩香悔过自新》、《岩景令》、《曼庄海》、《走合作化道路》、《依拉罕》、《凤尾竹下》、《参观归来》、《选姑爷》等。其中,1964年创作演出的《凤尾竹下》,曾参加云南现代戏观摩会演大会;1975年,章哈剧移植《红灯记》唱段,曾参加全国少数民族现代戏会演。

潞西县傣剧团 傣剧专业表演团体。其前身是1958年成立的德宏州委宣传队,属业余性质。1960年2月,以州委宣传队主要演员为骨干,组建潞西县宣传队。1961年7月,改名为"潞西县傣剧团"。1963年撤销。



剧团由二十四人组成,主要业务人员有项品茂、方正湘、肖德勋、陈龙荪、金星明、郎小凹(朗俊美)、周玉焕、多绍庭、阎生炳等。剧团领导余炳仁。

从1960年至1963年,剧团排练演出了傣剧《帕莫鸾》、《岩佐弄》、《海罕》、《娥并与桑洛》等剧目。在坚持深入农村演出的同时,还承担了一些对外宾演出任务,曾为墨西哥、缅甸外宾演出《帕莫鸾》和《娥并与桑洛》等剧目。1962年1月在昆明举办全省民族戏剧观摩演出时,德宏州以潞西县傣剧团为主,抽调盈江县宣传队和瑞丽等县宣传队的部分演员组成德宏州傣剧演出团参加演出。会演后又到思茅、景洪、临沧、下关等地演出,扩大了傣剧的影响。

盈江县文工队 民族艺术专业表演团体。主要演出傣剧。其前身是1959年建立的盈江县委宣传队,1969年改建为县毛泽东思想宣传队,以后至1976年,宣传队时集时散,活动不稳定。1979年,重建盈江县文工队至今。

文工队(包括其前身)主要由傣族队员组成,建队初期的主要业务骨干有:刀宝文、刀保顺、管连秀、冯小召、刀金焕、刀保矩、张三民等。1979年以后,文工队的主要领导及业务骨干有:杨朝清、何祖源、崔东云、许爱华、方龙芹、寸守平等。

文工队成立后,所演出的傣剧,受到当地傣族群众的欢迎。1959年排演的《刘二梅》一剧,先后到陇川、瑞丽、户撒、腊撒等地演出五、六十场之多。1960年参加德宏州文艺会演,

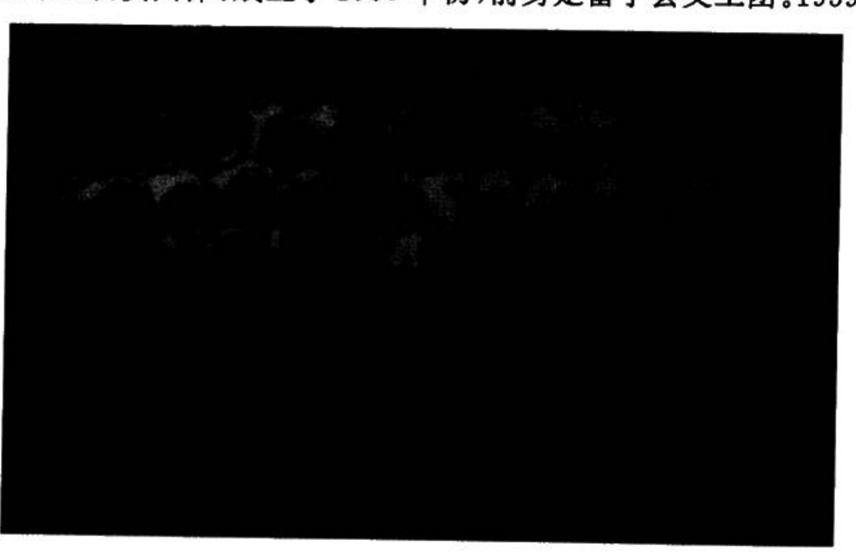
傣剧《赶潞西》获奖。队员刀金焕曾出席在北京召开的全国文代会，受到党和国家领导人的接见。1978年参加全州文艺会演时，文工队演出的《新十二马》，获挖掘传统奖。

大理市吹吹腔剧团　白剧专业表演团体。其前身是大理市业余文工团。1959年业余文工团经调整，留下部分骨干组成大理市吹吹腔剧团。1960年，剧团集体下放大理花甸坝农场，1961年调回大理市排练剧目，准备参加云南省少数民族戏剧欢摩演出大会。1962年在此剧团基础上抽调人员，组建州白剧团，市吹吹腔剧团解体。

大理市吹吹腔剧团是大理州第一个专业民族剧团，属全民所有制编制，有四十人。团长何文华，副团长姜祥，有老艺人李春芳、李元贞、杨汉、杨绍仁、李满堂等，主要演职员有董汉贤、陈丽仙、杨学英、杨学仲、张绍奎等。

剧团成立后，整理改编了一些吹吹腔传统剧目，如《火烧磨房》、《窦仪下科》等，还编排了《杜朝选》、《赶三月街》等剧目。这些剧目，都参加了1962年1月在昆明举行的云南省民族戏剧观摩演出大会。

富宁县壮剧团　壮剧专业表演团体。成立于1960年初，前身是富宁县文工团。1959年3月，富宁县人民政府决定组建一个专业文工团，派县文化馆徐剑负责筹备工作，以1958年到大理参加西南区民族文化工作会议观摩演出的部分人员和富宁县国营农场职工的部分人员为基础，吸收了一批农村中的土戏艺人参加，组成了富宁县文工团，由富宁县文化馆负责组织领导工作。全团演职员工有侬大益、陈忠义、韦廷瑞、李元明、黄安乐、黄友良、周冠鳌、韦振邦、邢绮霞等，共二十余人。汤绍良、黄伟业等人负责剧目和音乐创作。



文工团成立后，以演出富宁土戏为主，同时也演出一些花灯歌舞小戏及曲艺节目。自编自演了反映本县人民战胜困难，发展农业生产的《穷山巨变》、《卢仲安》、《龙王搬家》等剧目，移植演出了《一幅壮锦》、《三访亲》等剧目。县文工团坚持面向农村，面向基层，大部分时间是下农村为各族人民群众演出。

1960年初，经富宁县人民政府批准，撤销富宁县文工团，正式成立富宁县壮剧团，调来卢仲安担任团长，这是历史上云南省第一个表演壮剧的专业团体。县壮剧团成立后，充实调整了队伍，将一部分不适宜在壮剧团工作的人员另行分配工作。三月份，又从富宁县

各地的学校和农村中新招收了张小妹、黎庆云、梁天录、许秀芬、罗进兴、邹汉松、李永康、黎加隆等壮族青年，充实演员队伍。新招收的学员进团后送到文山州京剧团进行基本功训练，历时三个月。训练期间，采取边训练边演出的办法，移植排演了壮剧《虹桥赠珠》等剧目。训练期满，又邀州京剧团教员陈春龙到富宁，住在壮剧团继续辅导基本功训练，同样采取边训练边排戏的办法，又移植了壮剧《穆桂英挂帅》、《杨排风》、《百鸟衣》等。

1961 年 10 月，云南省委宣传部派出辅导组到富宁县壮剧团帮助工作，辅导组成员有黎方、何铭、王少培等。11 月云南省文化局副局长彭华、文山州委宣传部部长郑钧又同时率领一批省、州业务人员到壮剧团指导和帮助工作。辅导组进团后，立即着手收集素材，编排剧目，准备参加云南省第一届民族戏剧会演。该团于 1961 年底升格为文山州壮剧团。

云南省京剧院　京剧专业表演团体。成立于 1960 年 6 月 5 日，由当时的云南省京剧团（它的前身是中国人民解放军昆明军区国防京剧团）、昆明京剧团和昆明劳动人民京剧团合并而成。刘奎官、关肃霜先后任院长。领导和业务骨干还有：金素秋、裘世戎、莫耀宗、祁来发、张树勇、周长生、徐敏初、高一帆、贾连城、夏韵秋、刘美娟、程静华、梁次珊、刘万选、杨丽春、李春仁、张占元、李松涛、赵文艳、关肃娟、潘铁梁、侯艳芳、梁建国、韩福香、杨勇斌、苏保金、王玉柱、王玲、高峤、梁汉森、潘铁铮、韩少鹏、筱福珊、吴枫、张宝彝、梁先庆、赵慧聪、王绍志、苏保昆、关伯平、宋东保、王长春、周明义、道玉书、李炳成、宋锡英、侯亚亭等。阵容整齐，行当齐全。



二十多年来，该院立足云南，面向全国，排演了田汉改编的《白蛇传》、《谢瑶环》和本院改编的《通天犀》、《盗御马》、《战洪州》、《盗库银》、《打焦赞》、《穆桂英大破天门阵》等传统戏和新编历史剧；还取材于云南各族人民生活，汲取云南民族民间文学艺术素材，创作、改

编了具有鲜明的民族特色和地方特色的《孔雀胆》、《多沙阿波》、《李定国》、《黛诺》、《娜蒂秀》等剧目。艺术上，注意在认真继承传统的基础上勇于革新，使京剧艺术在适应边疆各族人民的审美要求上做出了积极贡献。坚持面向基层，上山下乡，为云南各族群众服务，并多次赴北京和其他省、市、自治区演出。1979 年 4 月至 7 月，由该院演出的《铁弓缘》被摄制成彩色影片，荣获第三届电影“百花奖”最佳戏曲片奖。该院创作演出的反映云南佤族人民生活的京剧《佤山雾》，于 1979 年 9 月赴北京参加文化部主办的庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获演出一等奖。1980 年 4 月至 7 月，由该院组成的中国云南京剧团一行七十人，赴法国、意大利、奥地利、瑞士和列支敦士登等西欧五国访问演出。该院还注意对本院著名演员的艺术成就进行总结和研究，1982 年，中国戏剧出版社和云南人民出版社分别出版了《刘奎官舞台艺术》和《关肃霜表演艺术散论》两本书。

中国人民解放军昆明军区国防京剧团　京剧专业表演团体。它的前身是中国人民解放军云南军区政治部京剧团。成立于 1950 年 10 月。由驻云南的中国人民解放军第十四军文工团三队以及陆续进入云南的中国人民解放军二野四兵团政治部文工团三队、中国人民解放军四兵团十三旅人民京剧团、中国人民解放军西南军区公安部队政治部京剧团和中国人民解放军西南军区京剧院人员组成。1957 年秋，集体转业到地方，组成云南省京剧团。

霍秉龄、张化铣先后任团长。业务骨干有：吴枫、金素秋、董俊楼、丁逸云、潘铁梁、史君亭、李春仁、孙世俊、裘世戎、高一帆、刘美娟、王培英、祁来发、宋德祥、张月楼、高小楼、张世荣、张世鹏、董文明、毛云亭、吴建民、张宝彝、梁先庆、夏韵秋、程静华、应畹农、马志生、钰盛玺、张占元、孔祥和、刘传芳、侯亚亭、宋锡英等。七年间，该团除了在昆明演出以外，还经常深入大理、开远、玉溪、思茅、西双版纳、康南等边防营地，为部队和地方演出。主要剧目有：《北京四十天》、《九件衣》、《逼上梁山》、《黄巢》、《将相和》、《三打祝家庄》、《武大郎之死》、《残年》、《牛郎织女》、《陈妙常》、《葛嫩娘》、《西厢记》、《猎虎记》、《梁山伯与祝英台》等。该团一开始即建立了导演制度，演出中讲究艺术整体性，思想作风和工作作风严谨。在当时军内外产生了良好的影响。1956 年夏，该团创作的反映云南彝族撒尼人生活的京剧《阿黑与阿诗玛》由文化部调去北京演出，后又到天津、上海、郑州等地巡回演出。该剧在云南，是中华人民共和国成立以后以少数民族生活为题材的第一个京剧。当时，有八个省、市京剧团相继进行了学习演出。使它在全国得到了推广。

1957 年，当剧团集体转业到地方工作时，昆明军区领导赠给他们绣有“随部队转战南北为兵服务”等字样的匾，以表彰他们在部队工作多年的劳绩。

云南大戏院京剧团　京剧专业表演团体。民国三十二年(1943)五月十六日开始营业。从民国三十四年起，杜文林、殷汇州先后任该团后台老板。1949 年 12 月，昆明和平解放以后，该团由昆明市公安局领导。1950 年，该团从私营改为公私合营。1951 年 11 月，人

民政府接管云南大戏院，成立云南大戏院管理委员会，傅盛勋任主任，乔诵然任副主任 。1958年，该团改名为“昆明京剧团”，关肃霜任团长。1960年6月，该团与云南省京剧团、昆明劳动人民京剧团合并，成立云南京剧院。

该团主要业务骨干有：关肃霜、徐敏初、潘奎祥、梁次珊、贾连城、叶芸茹、李少楼、王韵武、朱英麟、赵慧聪、王素华、关肃鹃、焦鹏云、李毓昆、李剑秋、马凯环、任德明、苏继麟、董建超、宋东保、关伯平等。从1950年至1960年，该团曾演出过《宝莲灯》、《大英杰烈》、《红娘》、《甘露寺》、《四郎探母》、《金钱豹》、《白毛女》、《春香传》等剧目。该团关肃霜等先后于1956年5月至12月和1957年7月至11月两次参加中国艺术团赴欧洲演出。在莫斯科举行的第六届世界青年联欢节演出中，关肃霜因主演《泗州城》和《打焦赞》而获金质奖章。在云南省内，该团改编演出的京剧《战洪州》和《鸳鸯抗婚》于1959年4月在全省艺术节目会演中受到好评。

昆明和平解放前后，全国著名京剧表演艺术家马连良、唐韵笙等相继到云南大戏院演出过。

昆明劳动人民京剧团　　京剧专业表演团体。1951年10月成立。它的前身是1950年成立的春明大戏院剑佩平剧团和后来成立的昆明劳动剧团。

刘奎官、周福珊任正副团长。孙太初、李建业、顾永钧也曾先后在该剧团担任过领导职务。业务骨干还有：李荣威、筱张文艳、李毓麟、李幼麟、杨少泉、张韵笙、佟振华、李雅琴、黄月英、钱美云、唐云卿、杨勇斌、韩福香、杨丽春、李松涛、王佑鑫、邢海庭、赵文艳、筱福珊、陈长庚、赵凤池等。

几年间，该团除改编排演了《屈原》、《通天犀》等剧目和移植、创作了《关不住的姑娘》、《徐学惠》等现代京剧以外，还配合当时开展的“减租退押”、“抗美援朝”等运动，排演过《仇深似海》、《还我台湾》等剧目。

团长刘奎官曾赴重庆、北京、上海、贵阳、安顺等地演出。1952年，在全国第一届戏曲观摩演出期间，他主演京剧《通天犀》被评为特等奖。1954年12月，该团在云南省戏剧艺术工作评奖大会上演出《三打祝家庄》，获演出二等奖。

该团于1958年、1959年和1960年连续三年被中共昆明市委授予市级文化系统红旗单位称号。1960年被评为省级红旗单位。

五十年代初，全国著名京剧表演艺术家程砚秋等曾在昆明劳动人民京剧团演出过。程并与云南戏剧界进行了较广泛的艺术交流。

1960年6月，与云南省京剧团、昆明京剧团合并为云南京剧院。

昭通地区京剧团　　京剧专业表演团体。1953年1月建立昭通群众剧团，1960年改为“昭通专区京剧团”。1970年12月以原专区京剧团花灯团及地区山区文化工作队的部分人组建为昭通地区毛主席思想文艺宣传队。1980年元月恢复昭通地区京剧团建制。

该团先后的主要成员有夏恩元、潘树清、苏继麟、刘连山、张惠涛、杨天汉、陈洁文、毛国芬、苏兰香、杨仲荣等。

演出传统剧目有《武家坡》、《二堂舍子》、《打鱼杀家》等三百七十多出。1953年至1964年初，该团排演了大批新编古代故事剧，有《梁山伯与祝英台》、《黑旗刘》、《北京四十天》等四十多出，还演出了不少连台本戏，如《狸猫换太子》、《八仙过海》等十多出及现代戏《白毛女》、《赵一曼》等二十多出。1964年至1978年该团曾停演传统戏，全部上演现代戏，并以上山下乡演出为主，巡回于本地区的大关、彝良、永善等十一个县、还到曲靖地区的宣威、会泽及东川等市县，贵州省的威宁县等地演出。1978年以后该团恢复上演传统戏，并上演了一批新剧如《三打陶三春》、《卖水》等。该团重视创作，排演新剧目。1959年4月创作的《护红军》参加了全省艺术节目会演大会。1964年10月创作的现代戏《乌蒙山上》参加了在昆明举行的云南省现代戏曲观摩演出大会。

该团自1956年至1961年间，先后招收了四十多名学员，用以团带班形式培养，其中苏保玉、雷顺祥、张大禄等曾随关肃霜赴巴黎、北欧等地演出。先后担任该团负责人的有赵高松、彭文逸、汤灿茨等。

文山州京剧团　京剧专业表演团体。1957年正式成立，1980年宣布撤销。

1958年剧团进行了组织整顿，招收了一批新学员充实剧团力量。1960年至1966年，是剧团活动的鼎盛时期，主要业务骨干有李艳秋、田秋文、郭吟秋、马志生、王培英、张洪杰、张月楼等。先后担任剧团领导的主要有：王经善、张月楼等。

五十年代，剧团主要演出了《白蛇传》、《穆桂英挂帅》等传统剧目。还配合形势和阶级教育排演了《九件衣》、《白毛女》、《刘胡兰》等现代戏，以及《闯王进京》、《将相和》、《打金枝》等新编历史剧。1958年该团申玉成改编的京剧《风雪缘》参加全省剧本评奖获三等奖，1959年申玉成根据话剧《康巴的枪声》改编的大型现代京剧《雪山红旗》，在云南省艺术节目会演中被评为优秀剧目。1959年至1961年，为了丰富上演剧目，剧团还先后改编、移植了一些连台本戏，如《西游记》、《铁丘坟》等。同时不断到各县乡镇巡回演出，从而使剧团在这一时期经济上达到"自负盈亏"。1960年至1969年剧团创作、移植了一批现代剧目，如《壮锦》、《壮家永远跟着党》等。在此期间，剧团多次到文山州八个县和开远、蒙自、个旧、宜良、昆明，广西南宁、百色、田东、田阳等地巡回演出。"文化大革命"期间，剧团主要演出"革命样板戏"《红灯记》、《沙家浜》等。

个旧市京剧团　京剧专业表演团体。始建于1950年8月，是在原共和班性质的群萤剧社基础上组建的。1952年改名为群众京剧团。1959年，开远群力劳动京剧团撤销，部分演员并归该团，人员发展到一百七十人。1961年6月1日，正式改名为个旧市京剧团。"文化大革命"期间，剧团戏装被焚毁，剧本资料丢失，大部分业务骨干受到迫害，使剧团演出长期停滞，1970年1月5日，市革委决定撤销剧团。1971年又决定恢复剧团，以演"样板

戏”为主。粉碎“四人帮”以后，剧团才基本恢复正常。

该团的历任团长有：王丙辰、熊万寿，侯奉良，黄华等。主要业务骨干有王丙辰、胡庆发、陈慧林、杨剑侬、黄华、秦秀敏、董美华等。部分青年演员和乐队，毕业于云南省戏曲学校。

1959年，该团自创自演的近代历史剧《多沙阿波》、《飞夺泸定桥》，曾在红河州首届戏曲会演中荣获剧本奖和表演奖。同年4月，《多》剧参加了全省艺术节目会演大会，1959年第三期《云南画报》刊登了《多》剧的大幅剧照，《云南日报》还发表了评论文章。1964年，该团自创演出的现代戏《阳春育苗》，参加全省现代剧观摩演出，会演办公室印发了此剧本。

玉溪地区京剧团　京剧专业表演团体。前身是云南省公安厅组建的和平京剧团，1957年11月30日下放玉溪，成立玉溪专区京剧团。1966年6月，剧团解散，1978年3月恢复编制。

该团初建时(和平京剧团时期)，仅有孟志敏、杜汝良二名专业艺人。其余大部分是票友，如戎伯铭、朱啸秋等。从组成玉溪专区京剧团到“文化大革命”开始这一段时期中，剧团业务人员有：王慧琦、张燕玲、殷汇州、杨光宇、方庆忠等。“文化大革命”以后，剧团又成长了一批中青年业务骨干，主要有：吴芝润、黄斯琴、李恩祖、钰明、方卫和、陈光星等。先后担任剧团领导的主要有：和世泰、林克俭、李世鹏、袁秀荣、文光汉、张丰福、黄云等。

该团除在玉溪州城经常演出外，还到各县城及乡镇、厂矿、农场部队演出。并到过开远、个旧、蒙自、石屏及滇西巡回演出。“文化大革命”以前，除了上演《胭脂》、《杨排风》、《杨八姐盗刀》等传统剧目外，还演出了现代戏《八一风暴》、《霓红灯下的哨兵》、《特派员》等剧目。“文化大革命”以后，剧团排演了《女儿国》等剧目，亦受到当地观众欢迎。

楚雄州京剧团　京剧专业表演团体。1958年底，红河州蒙自南湖京剧团调楚雄，次年6月，搬到禄丰成立楚雄州京剧团；1959年1月，上海市邑庙区艺联京剧团调楚雄，成立楚雄州京剧二团。年底，一团与二团合并，正式成立楚雄州京剧团。1970年1月，团内主要业务人员抽调到“云南省京剧样板戏学习班”学习，剧团停止活动。

该团成立后，演员阵容整齐，主要业务人员有：杨翠苹、张亦林、李湘玲、傅麒麟、王德盛等。六十年代初期的流动演员有史丽云、王忠良等。在剧团担任过领导的有吴盛武、陈钦春、杨国顺、杨翠苹等。

该团演出的传统戏中擅长生、旦戏和武戏，如《玉堂春》、《十八罗汉斗悟空》、《白水滩》等。同时，还改编、移植了《画中人》、《红色风暴》等戏。

建团后办了一期学员培训班(二十余人)。老艺人高月侠、张月山等人教学严格，培养了何淑祥等一批青年演员，剧团还专门制作了一批小行头，经常组织实习演出。

该团每年演出两百至三百场。1960年在昆明、丽江等地演出《画中人》、《赵一曼》、《闹天宫》等剧目，受到观众好评。

东川市京剧团　京剧专业表演团体。是云南矿区的京剧演出队伍。1958年东川建市时由云南大戏院、昆明劳动人民京剧团、云南省京剧团部分人员及上海穆家班人员组成，最多时近百人。

该团主要编导人员及演职员有：穆春华、黄月英、穆文秋等。

上演过的主要剧目有《虹桥赠珠》、《雁荡山》、《长坂坡》、《十八罗汉斗大鹏》、《猎虎记》等。1960年曾创作演出了反映东川铜矿历史的现代戏《铜矿春秋》，并上演过现代戏《红色风暴》、《芦荡火种》、《自有后来人》、《社长的女儿》等。

1960年至1962年为该团全盛进期，由于人才济济，剧目丰富，除在东川所属工矿地区演出外，还巡回于昆明、丽江等地演出，受到观众好评。

1970年该团主要演职员抽调到"云南省京剧样板戏学习班"，剧团撤销。

云南省川剧团　川剧专业表演团体。1958年，根据"云、贵、川三省文化协作会议"精神，四川省决定将成都市西城区新光川剧团调往昆明，组建云南省川剧团，并于1958年9月30日宣告成立。后为充实剧团阵容，先后由四川省川剧院二团（今成都市川剧院）、一团（今重庆市川剧院）、成都市川剧团、重庆市实验川剧院等单位调来部分演职员及四川省川剧学校部分毕业生，到1961年，全团已有演职员一百七十余人。同年11月，剧团进行调整，抽调六十多人赴镇雄县，组建为昭通专区川剧团。1962年初，云南省川剧团建制改省管为昆明市管，对外仍用原名。1963年，云南省川剧团撤销，全部人员连同昭通专区川剧团调回四川，10月同返成都，后经调整，更名为"成都川剧团"。

云南省川剧团主要成员有：编剧尤文奇、戴德源；导演熊金铭、周企正；小生熊金铭、汪大全；旦脚周学如、胡琦；净脚李全良；生脚王行义、王树基；丑脚周企正；鼓师王礼兴、马怀伦；音乐设计李远松；美术设计宋尧生等。

他们除演出川剧传统剧目外，还先后创作、改编了《葫芦信》、《渔女与石匠》、《娥并与桑洛》、《红岩》（上下本）等剧。其中不少剧目被部分州县剧团移植上演。剧团还先后到东川、昭通、大理、丽江、保山、德宏、思茅、西双版纳等地巡回演出，并到边防哨所进行慰问，一些境外华侨也来观看该团的演出。他们曾对德宏州傣剧团进行辅导，排出了傣剧《摩雅傣》，将川剧《柜中缘》移植成傣剧演出；还派出专人对大理州白剧团进行艺术辅导。

曾先后担任剧团领导职务的有：刘玉琴、牟平、刘瑞容、熊金铭、李全良等。

绥江县川剧团　川剧专业表演团体。其前身为1956年成立的绥江县民间职业川剧组（团）。1960年4月，成为绥江县文工团下辖的川剧队。1962年县文工团改为以演川剧为主的民间职业团体。1965年3月，剧团再度整编，改为绥江县文化工作队。1969年3月，文化工作队撤销。1979年8月，恢复绥江县川剧团建制。

剧团的主要演职员有：黄玉生、陈玉文、余文华、许万钊、周清野、张顺林、黄松柏等。

历年来，剧团上演的传统剧目和新编历史剧主要有《御河桥》、《荷珠配》等百多出，现

代剧主要有《四川白毛女》、《丁佑君》等数十出，创作改编的剧目主要有《悟空访友》等数十出。其中《李大顺》、《运肥》等分别发表在《云南剧目选辑》、《云南农民报》上。建团以来，剧团的演出足迹遍及绥江县农村乡镇，还先后到四川的屏山、雷波、宜宾和贵州的威宁，以及本省的昆明、东川、会泽、昭通、彝良、大关、盐津、鲁甸、永善等县市集镇巡回演出。1980年剧团赴昆明演出四十九天，公演四十二场，场次之多，创昭通地区县级剧团在省会公演之先例。1982年，剧团团长许万钊出席了云南省农村文化艺术先进工作者表彰大会。

昆明市评剧团　评剧专业表演团体。成立于1959年2月3日，主要成员有来自北京和天津的金桂茹、白雪云，及中国戏曲学校地方剧科的汪玖、曲贵年、李淑慧、杨跃文、叶天壁等，还有从昆明、唐山等地招收的学员。他们曾演出过《夜宿花亭》、《半把剪刀》、《南海长城》、《年轻的一代》等剧目。其中《风筝误》由云南电视台首次采用实况录像播映，《秦香莲》、《包公误》、《被控告的人》、《祥林嫂》由云南电视台录制播映。该团自己培养了一批编导人材如：任佩钦、李锎城、叶天壁、孟痒金、陈鸣等。昆明及唐山招来的学员在昆明市1980年青年演员汇演中，分别获得不同的奖励。曾担任剧团领导职务的有戴允康、高润兰、曲贵年等。

业余演出社团

云南省各戏曲剧种，在中华人民共和国成立以前的漫长岁月中，大都是以业余组织的形式开展活动，服务观众，发展艺术。滇剧除少数专业班社外，大量的是活动于各专县集镇的乡绅班及票社组织，其中尤以玉溪、曲靖、楚雄等内地的一些集镇较为突出；昆明在清末民初大量清唱茶室（社）兴起，不仅业余玩友常年在其中演唱，就是一些有名的滇剧艺人也不时参加演唱，这种组织在最兴旺发达时，有上百家之多；有十来家的活动一直延续到新中国成立后至"文化大革命"前。花灯业余演出除城市中在四十年代末出现的彩排茶室外，其它业余组织普及于各个具有"花灯窝子"之称的村寨，如玉溪的灯班著称于滇中，所出的人材，有的成了省内花灯艺术的骨干，有的成了各地教灯师傅。傣、壮、白、佤等几个少数民族剧种，大词、关索、端公、梓潼等几个稀有剧种和傩戏剧种，建国前则全部为业余性质的活动，这些剧种历史上从未有过专业表演团体。不过傣、壮、白等剧，却在本地区和民族中相当普及，如壮剧中的富宁土戏分支，最兴旺发达时，有一百三十多个组织，出现过一些驰名于滇桂边境的班社。只有京剧，在进入云南后主要以专业的方式活动，业余的演唱组织相对较少，也不及地方戏和民族戏那样广为普及。

呈贡县斗南村戏学社　滇剧业余班社。始建于清咸丰年间，其活动从清代至中华人民共和国成立后从不间断，只在1966年后曾一度消沉。1978年春，村上开办了业余文艺

学习班，由毕绍文等培养了一批青年演员，至今仍能开展滇剧演唱活动。

该社辛亥革命前的成员有毕敬文、李祖尧、洪云、束子谦、毕林坤等。他们演出过《夜奔》、《花田错》、《二进宫》、《打金枝》等剧目。民国年间的成员有毕沛、郭以恭、毕有为、毕映辰、毕应力、赵四光、李福林等三十余人，已能演出三国及列国戏。曾先后在该社负责的有李有才、毕绍文。

该班无固定演出场所，平时在茶座清唱，有时应邀到邻近村镇和外州县演会戏。清末，曾被云贵总督岑毓英请去为庆贺其母寿诞唱会戏，所得赏银捐给昆明修建老郎宫的房屋。

宜良县狗街同乐票社 滇剧业余班社。清宣统二年(1910)在宜良县狗街中营村建立，一直活动到1949年。中华人民共和国成立以后，增加花灯、歌舞等形式，组织亦变为花灯组、歌舞队及文艺宣传队等。

清末，中营人曹占彪(字锦查，1874—1927)喜爱滇剧，工丑脚，长于文武场面，丝弦及小鼓有独到之外。光绪三十年(1904)卸任返里后，积极倡导组织滇剧班社。宣统二年出银百两，购置了戏箱，邀约爱好滇剧者，请滇剧艺人到村传艺授戏。同时动员村民修建了一个万年台(戏台)，之后，同乐票社逢年过节即在戏台演出。

同乐票社第一批成员(1910—1935)为曹占彪(负责人、鼓师)、曹登云(老生、琴师)、吴自清(老生)、张显(老旦)、罗家宾 、马体元(小生)、杨永和(大面)、朱绍宽、周天成(二面)、刘福(花衫)、李家会(摇旦)、李培基(丑)、陈尚质(小旦)李重均(老旦)、李家树(文武场面)等。民国二十四年至民国三十八年间(1935—1949)有负责人吴家元、曹洪斌；琴师曹国喜、夏培礼、李恒茂；小生谢国栋、李家明、曹洪祥、谢发富；老生殷尚文、傅兴和、谢国才、高树林；鼓师高树林、高成林；小丑陆绍宽、吴家元、李炳钧；小旦李培荣、李应祥、李应、陈也林；老旦曹洪林、李寿春、夏洪章；彩旦吴家元、李炳钧等。

同乐票社为宜良境内较早的滇剧演唱组织，培养了一批批滇剧演唱骨干，使滇戏剧种得以在中营、狗街一带流传，八十年代，这里的不少年青人会唱滇剧。

宜良县古匡滇剧票社 滇剧业余班社。民国初年。李汝松支持其子李承祖、李承禧负责建立。李家自办戏箱、文武场面，刀枪把子。民国十八年(1929)李承禧私人出资，带领票社票友陈之汉、郑定才、郑定国、苗书田、刘云芳、张禹能、龚树、邓清和八人到昆明云轩茶园学戏、学文武场面，提高了票友的演出技巧。

古匡滇剧票社的演出形式有围鼓和彩排。多在县城猪场口“中原会”，县衙门口的“土地会”、“财神会”、“先农会”、“磨刀会”等庙会活动中演出。票社还经常邀外地艺人来串演，如竹八音、栗成之、邱小林、王海廷等人都曾到该社演出，使该社获益非浅。

民国二十六年，上海百代公司为李承祖以“古匡散人”的艺名灌制了滇剧《古城会》唱片发行于世。票友中不少人后来均成为各专业剧团的滇剧演员，如陈玮、杨崇福、马永昌、陈维纯、邓钰、郑定才、甘云鹏等。

该社演出剧目主要有《豫让桥》、《七星灯》、《荆州堂》、《战罗成》、《战长沙》、《醉金殿》、《八义图》、《白门楼》、《空城计》、《山海关》、《古城会》等。

巧家县发拉乡灯班　花灯业余班社。清末，流浪艺人傅石生（又名“傅矮子”）到发拉认亲，教该乡农民唱花灯，教出第一代灯班后去向不明，灯头张成方，学得拉简简技艺闻名全乡，有“张成方的大简简一响，四方老幼都到场”的说法。灯班成员有李宪学（丑脚）、刘朝富（旦脚）、李朝开等。第二代灯头李宪学除扮演《三看亲》中的王妈妈、乡约公公（即教书先生）较出色外，许多剧目中的角色均能扮演，“愿灯”中的末尾一个剧目《安家神》是他借鉴道士“安家神”发展而来。他死后灯头由张正学（丑脚）接替，常扮演《唐王叫化》中的唐王。成员有李宪吉（旦脚）、李宪海（老生）、李顺隆（旦脚）、张正友（丑脚，常扮黑包二、丁浪子）、鲁家宪（丑脚）。第三代灯班，灯头仍是张正学，成员有李廷宪、吕单发（丑脚）、李朝采（生脚）。第四代灯班，灯头李朝祟（旦脚），成员有李廷辉等人。

发拉灯班由李姓祖辈代代相传，第六代后继有人。

开远红果哨花灯班　花灯业余班社。演唱彝族花灯。红果哨在清咸丰初年就有花灯演出活动。据第三代灯班成员最后一位辞世老艺人普国彬提供，第二代灯头为李升（1849—1920），在李升之前还有第一代和更早的灯班活动，因年代久远，已难稽考。以李云瑞（1916—1982）为代表的第四代演员，活动于三、四十代，现在除李福光等五人外，均已去世。潘应忠、李正洪、李建安等，属中华人民共和国成立后由李云瑞等培养出来的第五代演员，1980年以来，红果哨又由上辈艺人带出来了李春明、普长莲等年青一代男女演员多人。

红果哨班世代传承，能经常演出的保留剧目达二十余个，各代生、旦、丑脚齐全，其中李光保、王金恩的唱腔和表演，均不可多得。红果哨的乐器伴奏历来较强，四弦手李升、李云瑞、潘应忠历代传承，技艺娴熟，被称为“灯中之胆”。盲人李正洪能演奏多种乐器，技术全面。

建国后，红果哨灯班在李云瑞的带领下演出十分活跃。1956年参加开远县第一届民族文艺会演，获一等奖。1957年到蒙自参加建州活动。1980年12月，演出队参加开远县文艺调演，获一等奖。

建水县白云灯会　花灯业余班社。演唱彝族花灯。清光绪十九年(1893)地方发生瘟疫后，寨中族人为避疫驱邪成立灯会，开展演唱活动。

灯会由白云乡宗族拨给田产充作经费，推举村中有名望、有文化的花灯师傅管理灯会，会员不论门第，根据能力担负角色或杂务。主要艺人常保持十五、六人。

灯会自成立后，对外来花灯进行移植、彝化，熔唱、演、舞于一炉，其习俗、音乐、语言、表演等方面颇具民族风格。白云灯会承袭至今共历时五代：清同治年间的范中正；光绪二十年的施成发、施成启；宣统末年(1911)的田绍珍、黄树成；民国十九年(1930)的寇永昌、

张学忠及1949年以后的龙有凤、普应福等。该灯会保存了《打草杆》、《霸王下山》、《渔家乐》等三十多个剧目，1957年参加县首届农村业余文艺会演.《打花鼓》一剧获节目奖，田绍珍获个人表演奖；后参加蒙自专区首届农村文艺会演。1956年至1982年间，不间断地为省、州、县有关单位提供大量花灯音乐、剧本等资料。

蒙自县辛乙孔灯班　辛乙孔（今名永宁村）是蒙自长桥海边的一个尼苏人（彝族支系）聚居村。清咸丰、同治年间就有花灯活动。光绪年间，以教乡学为业的落第秀才杨鸿仪为首的灯班曾摄取地方素材，自编《李海朝山》、《打花鼓》等剧目演出。



辛乙孔灯班师承传代，以户入会，按户头缴纳一定会费，并公推艺高者为灯头。供奉“冲天烽火唐王花灯神位”，严守“请灯神，送灯神”的俗规，每年正月十六开始活动，至春耕时（祭龙日后）止。现多服务于民俗，一般逢婚丧嫁娶，喜庆节日演出。

辛乙孔灯班传承保留剧目有《补缸》、《放羊》、《乡城亲家》、《轱辘街》等二十余出，曲调有〔采花调〕、〔月亮调〕、〔梳妆调〕等二十多支。这些剧目和曲调经各代艺人口传心授，加工发挥后，更具浓郁的地方色彩。

辛乙孔灯班各时期的主要代表艺人有光绪年间的杨鸿仪、杨汝楫、李林发等。民国初期的李展，念、做、唱自成一格，曾传艺建水、开远、个旧等县彝族村寨，编有《彩船》一剧。二十世纪四十年代的李树修（有名的“花姑娘”）、马应祥、李林甲等艺学李展，曾于（民国三十六年（1947）以“辛乙孔太平花灯班”代表碧色镇区参加蒙自县庆祝“双十节”演出活动，受到好评，并发展《彩船》一剧为《打鱼》。五十年代的李子厚艺传蒙自坝四乡及开远县，他善编剧（如《雷震他》、《卖余粮》、《供应肥猪》等），并研习玉溪、昆明花灯表演风格，曾整理蒙自民间花灯剧目和曲调，留下一些手稿；他首破“自古女子不唱灯”的班规，吸收本村女子

数人传艺，组织永宁乡人民业余花灯队参加1957年蒙自专区业余花灯会演，《拉花》获二等奖。他还曾率队到开远、文山、屏边等县串村演出。六十年代至今的杨锦辉、普长兴、白正祥、杨忠兴、杨应华等皆为李子厚高徒，永宁村业余花灯队坚持常年活动，曾多次参加省、州、县级文艺调演及交流演出，并为中国民族民间舞蹈集成和地方戏曲志编撰提供了大量的原始资料。现有三人加入红河州民间文艺研究会。

玉溪县上山头灯会　花灯业余班社。成立时间不详。据今健在的八十八岁老艺人段安国回忆：本人宣统三年(1911)入灯会学唱花灯，教灯师傅名叫段采，是段安国的二老爹，约生于清道光二十年(1840)；段采又说记事时村里已有灯会，演唱小曲《凤穿花》及《马前泼水》、《大花鼓》等剧目。此后灯会一直延续。和段安国同时加入灯会的还有段士龙(生脚)，段成美(旦脚)，以及稍后加入的贺家才(生脚)等。

民国五年(1916)，阮正富、贺家才、周尚义创作了花灯剧《接妹妹》，后又修改为《双接妹》，由段安国(饰婆婆)、阮正富(饰大哥)、贺家才(饰二哥)、陈俊轩(饰妹妹)，同台演出，因剧情内容在当时具有强烈的针对性，加上出色的表演，一时风靡全县，各灯会竞相排演，有的观众甚至随灯班观看，上山头灯会名声大噪。

民国十二年春节，灯会受玉溪公署之命，到昆明参加庆贺唐继尧二次入滇执政。在昆明马市口、正义路、顺城街、三市街等处游演三天，继而又在旅昆邑人李华堂、亚细亚烟草公司的住地作堂会演出。

灯会演出时按惯例不收费，只由请方供吃住，后因外村请灯会教灯频繁，影响生产，由贺家才提出："凡请者，除吃住外，外加二至三个半开"。"好个贺家才，少了三块请不来"的说法也因而传开。灯会活动至中华人民共和国成立前，由于人员流散，逐渐消亡。

楚雄县以口夸太平花灯社　花灯业余班社。成立年代不详。据老艺人杨正开、张绍祖等人介绍，灯社到他们这一辈已传了五代人。咸丰十年(1860)因战火洗劫，灯社停止活动，咸丰末年重建灯社，以演唱花灯为主，民国初年始演唱滇剧，民国三十年(1941)，由于滇剧艺人相继谢世，行当短缺，停止了滇剧，演唱活动一直延续至今。

灯社拥有一批固定的传统演出剧目，如花灯《凤阳花鼓》、《土地堂还愿》、《小放牛》、《大王操兵》、《小蛇蚤打草鞋》；滇剧《杀狗劝妻》、《丁山打雁》、《闺鱼口》、《挡谅》等。灯社五十年代起，坚持演出现代戏和经过整理的传统戏，"文化大革命"期间演唱活动亦从未中断。1973年以来，楚雄县(市)举行的历次文艺会演，灯社参加演出的剧目均获好评。灯会主要演员有：何达、杨继明等。

元谋县红岗业余文艺组　花灯业余班社。中华人民共和国成立前称"红岗花灯红乐社"，成立年代不详。但红岗花灯，历史久远。据民间花灯老艺人张万育讲：红岗花灯，到他这一辈已唱了十三代人，一共能演出七十多场灯。当代较为有影响的演员有岳喜魁、张万育，他们同时又是元谋花灯中著名的老鼓师。灯社经常到四川的会理、本省的永仁等县及本县的附近村寨演出，活动时间二至三个月。灯社组织机构及演出设备齐全。有行头两箱，弦乐和打击乐各一套。活动经费主要靠演出收入。

车增庭、张桂林等民间花灯艺人回忆得起的清末以来五代民间艺人有：第一代岳喜魁(1859——?)、车炳竹；第二代；张万育(1890—1968)、车家和、车家富；第三代；车增庭(1904——?)车泰庭、岳恒林、车家林、张贵林、岳西龙、张贵荣；第五代：车家增、张纯良、车培信、李志安。

建国后，五十年代曾有过演出，从六十年代开始停止了演出。粉碎"四人帮"后又恢复了活动。张贵林曾出席1969年云南省广播电台、云南省花灯剧团在武定召开的录音会，录过元谋花灯曲调；1978年，曾出席州"文代会"；1980年，与车家林出席全州的戏曲会演；1982年，曾出席在大姚召开的民间花灯老艺人座谈会。

禄丰县中心井业余剧团　戏曲业余演出团体，以演出花灯为主。建于1958年，由下、中、上三井的灯班人员组成。

中心井盐矿开自明初，有清道光二十四年(1844)修建的古戏台一座。当地民间艺人现能回忆出的老艺人最早的有张正才(1835——1910)，其活动时间大体在清道光年间。其后有张永升(1879—1958)、杨飞(1885—1948)、杨玉堂(1900—1940)、张玉荣(1941——?)、杨应康(1918——?)等人，他们都是清末民初以来较有影响的演员。中华人民共和国成立后，又培养出二至三代演出人员。

中心井的演出剧目有七十一场，其中花灯四十五场，滇剧二十二场，灯夹戏四场(现录有剧本五十八场)。花灯剧目中分折子戏(三十五场)和花灯歌舞剧及小演唱。既能表演载歌载舞的《拐干妹》、《货郎下乡》等一批剧目，同时又有《红娘递柬》等戏剧性较强的一批剧目。既能演《双连帕》、《子胥过江》、《刘海盗丹》等十余场滇剧，又能演出《玉约瓶》、《孔贤挨磨》等灯夹戏。

中心井花灯每年正月十一、二日"出灯"，十七、八日"送灯"，有一套较完整的习俗。

中华人民共和国成立以后，五十年代中期和六十年代初期曾活动过。到"四清"和"文化大革命"期间，一些老艺人被批斗，演出用具当"四旧"被烧毁，演出被迫停止。近几年又恢复了演出活动。现有杨应康、阳映还、张自中、杨恩堂等一批老艺人仍能坚持演出，同时还有杨祖瑶、杨应厚等中年人作骨干。

维西县逍遥会　大词戏业余班社。该班社由刘超绩创办于清光绪年间。光绪初年，刘超绩掌维西协署稿房，在县令李应棠等江西籍同乡人的倡导下，从三百六十名绿营兵丁中选出一些善演戏的人，集中于刘超绩家内，由刘编撰剧本和担任教习任务。在教习过程中，唱腔上，多以当时军中江西、浙江，南京兵士所会的腔调为主，摹仿度曲；表演上，除由刘根据剧中人物性格或思想作些启发之外，大都由演员去发挥。一年以后，正式在广场搭戏台演出了以大词戏名目出现的《目连寻母》。后来，由于时局变迁，这个组织便脱出行伍而进入社会。由于维西社会相对稳定，城镇经济逐渐好转，许多地方人士都愿意参加到这个组织中来，人员经常保持到七、八十人，甚至超过百人。于是，便正式把这个组织取名为

"逍遥会",除刘超绩自任会长外,又从演员中推选出三、四位富有经验和能力的人担任管箱、检场等项工作。至光绪中期,继《目连寻母》之后,刘又整理出《重耳走国》、《唐僧取经》、《精忠岳传》。将剧目分为"忠"、"孝"、"节"、"义"四种类型,每年"三、七"两月轮流演出以上四本戏酬神。光绪二十年(1894),刘超绩逝世后,其子刘师恕继承了他的协署稿房的职位和主持逍遥会的工作。这时期,除设会长外,增加了总理一人(管事)。光绪末年至宣统年间,维西兵荒马乱,逍遥会的活动曾一度无法开展。直到民国初年,时局好转,逍遥会的活动才又得以恢复和发展。

逍遥会的成员大都以外籍绿营人员组成,除刘超绩是这个业余班社最早的班主、剧作者外,其子刘师恕,演员王知凡,绅士杨光麟,都先后被选为会长,郭候等人也任过总理。教戏师傅主要有黄轮丹、曾子周、曾朴等人。光绪年间至民国初年这段时间该班社培养出来的较著名的演员有:李步云(生)、郭纯正(生)周品仙(净)、叶群松(净)、朱希林(净)、李应西(净)杨万金(丑)等。民国以后有:和克清(生)、陈永安(生)、王品三(生)、何洁(旦)、刘正品(旦)等。其中如段履和,不但后来成为著名大词戏丑脚演员,也是现在唯一能较全面撑持大词戏武场的人。

维西县保和镇业余剧团　戏曲业余表演团体。演大词戏和滇剧,成立于1956年。通过民主商议,选出了以大词戏艺人杨启祥为团长,青年业余演员傅传信为副团长,秦耕为编剧的领导小组。成立之初,排演了《十五贯》。随后,秦耕与杨长林改编出《双槐树》、《蟒蛇记》、《四下河南》、《黄菜叶》等大型滇剧,每月逢十街天(赶集的日期)演出。1957年3月,在"反右"斗争中,很多老艺人及戏改干部被错处,直到1958年7月,才将部分老艺人和青年演员召回县城,为中秋节物资交流会演出。从1958年冬至1964年中,保和镇业余剧团除坚持在县城演出外,还到乡下乃至邻县兰坪、德钦、丽江作交流慰问演出。演出水平不断提高,演员阵容从二十多人增加至五、六十人。很多大词戏的传统剧目也在这一时期被挖掘、整理后搬上舞台。1965年初,大部分老艺人被清洗,不久剧团被改组,归民兵连领导。直到党的十一届三中全会以后,才得以恢复。

该剧团五十年代和六十年代的团长为杨启祥,教师主要有大词戏艺人梁知骏、秦耕、王品三、段履和、和浩;滇剧艺人梁成、杨长林等。1981年恢复后,团长为李群贤,骨干有李建成、杨其骏等。演员从五十年代至六十年代有赵延祖、高泽政等,八十年代主要有方园、魏寿珍等。

镇沅县九甲区果吉乡戏班　杀戏半专业班社。演出杀戏、要戏。建于清代光绪中期,主要演员有陈之庄、陈云等。提调(负责人)陈云,下设外提调(召集人及负责事务工作)、内提调(负责安排演出节目)、总务和正戏班(杀戏班)、要戏班、花灯班、狮灯班。

中华人民共和国成立前逢春节演出,每隔三年演一次,一次连演三年。建国后于1957年、1962年春节演出,此后戏班停止活动,1982年重建戏班,吸收培养了一批杀戏、要戏人

员。除在本乡演出外，还到其它乡镇演出，演出都收费。

演出的杀戏折子戏有《三战吕布》、《斩蔡阳》、《韩信问卜》等三十多出。现因无人演出旦脚，演出的都是生脚戏。演出的耍戏折子戏有《清早起背娃娃》、《打裸黑山》、《卖货郎》、《出灯》、《和尚交流》等十多出。

盈江县旧城傣剧班　傣剧业余班社。开始活动于干崖第二十一世土司刀如玉执事时期（刀生于清嘉庆二十三年即1818年），属官刀如安率先模仿皮影戏演出傣剧，剧目有《封神榜》等。中华人民共和国成立前历代艺人有刀贵廷，丰显吉，刀保德、刀承基等，剧目多为《封神榜》、《征西》、《征东》中的戏。建国后，该班继续活动，"文化大革命"中被解散，1978年恢复，队员发展到五十人，并有女演员参加。1982年该班被评为德宏州文化先进单位。

盈江县新城业余傣剧班　傣剧业余班社。该班也是刀如玉时期组建的，由司署直接管理。经过二十三任土司刀盈廷、二十四任土司刀安仁、二十五任土司刀京版的扶持，该班一直兴旺发达。这段时期中的著名艺人有线斧准、刀领勐、刀金勐、方应、方正和、方禹廷等。演出的剧目有《三下河东》、《薛丁山征西》等。1957年，演出《千瓣莲花》，1958年以此剧参加西南区民族文化工作会议，由文化部颁以奖旗。1982年该班改为新城业余傣剧团，演出《尼喊》等傣剧，该班在缅甸也有一定声望。

潞西县法帕村傣剧班　傣剧业余班社。始建于清光绪十八年（1892），至今仍有活动。

法帕傣戏班是芒市历代土司器重的戏班之一，弄坦哏赛是中华人民共和国成立前戏班中较出色的演员。建国后戏班的演员主要有李岩信、邓邦业、岩信、金赛保、雷小焕、李月补、玉罕凹等。法帕教师孟尚贤是建国后戏班活动的主要组织者之一。

戏班以演出傣剧传统剧目《五虎平南》、《薛丁山》等为主；建国后也上演了根据本地题材创作的剧目《婚期》、《玉焕与岩团》等，其中《婚期》演出本还在《边疆文艺》上发表。参加《玉焕与岩团》的创作人员二旺保，1965年曾出席在北京召开的全国少数民族业余作者座谈会。戏班在当地影响较大，平时常被各村争相邀请演出，每逢春节、泼水节、国庆节，也被列为重点演出队，调到县、区为群众演出，还多次被邀到遮放、凤平等地演出。

梁河县遮岛司署傣戏班　傣剧业余班社。组建于第五十八代土司刀化南（1865—1926）执事的后期（清宣统二年，1910年）前后，五十九任土司龚绥掌印后不久即扩充了傣剧班组织，他邀请了莲花山剧作家思法体准到梁河。并在司署里组织傣剧写作班编写《后五龙》、《长坂坡》、《慈云走国》等。思法体准在梁河编剧二十多年并成为遮岛戏班师傅。从宣统二年至中华人民共和国建立前夕，遮岛傣剧班曾经历了三代，第一代的主要演员有龚裕国、龚安宁等；第二代主要有龚爱宝、荷宝等；第三代中有傣文教师兼戏师龚玉春、刘金生等。龚绥还从萝卜坝请龚小福至遮岛专饰武则天，请玉林班的演员到戏班传授表演技

艺，请昆明、四川的戏班当教师。在四十多年的时间里，司署戏班先后排演了傣剧《三换亲》、《三下河东》、《薛刚反唐》、《慈云走国》、《后五龙》等连台本传统剧。

梁河司署戏班每年春节从初四起就开始演出，一般演出一个月左右。民国元年(1912)龚绥亲自带着傣剧班到盈江、陇川、瑞丽、遮放等各勐演出，他一是因选择配偶而在各勐露露排场，二是显示梁河司署傣剧班的独道技艺。对促进各勐傣剧艺术的交流起过积极的作用。

富宁县皈朝欢乐班　壮剧(富宁土戏)业余班社。大约在清道光年间成立。由老街、莫弄、龙头井、后周、登昌等村的戏剧爱好者自发组成，有二十多人，班主叫向守金。该班先是演唱"哎咿呀"。向守金之后，由覃开扬继任班主。到了光绪年间，土司后裔沈怀本、沈怀廉等加入戏班，沈怀廉接任班主。戏师傅李祯伯等人改编了《柳荫记》等剧目演出，开始是用"哎咿呀"演唱，后来觉得"哎咿呀"调子拖音太长，不利于表达剧情，李祯伯根据当时流行皈朝一带的一种叫〔刷乃糯〕的山歌小调，创造发展成了新的"哎的呶"调子，并用来演唱《柳荫记》，收到了较好的效果。

该班乐队文武齐全，文乐主要有子母胡即土胡(低音为母)，小胡(高音为子)和土三弦等；武乐主要有三脚鼓、高边土锣、土钹等。

民国时期，该班发展到二十五人，主要演员有龚添福、侬大益、农吉良、黄如洗、谭星新等。主要演出剧目有《李桂珍救父》、《双槐树》、《九莲杯》、《打刀救母》、《祝英台下凡》、《大闹三门街》等。

中华人民共和国成立以后，皈朝农业社以该班为基础，组建了皈朝农业社业余土戏班。

富宁县皈朝农业社业余土戏班　壮剧(富宁土戏)业余班社。成立于1958年1月21日，前身是皈朝欢乐班。班主任农实生(乡党支部书记兼)，副班主任侬大益、龚添福，加上黄善章、农吉良、鲁大忠、韦恩祥、黄伦山、韦志满等九人组成班委员会。班委会下设导演组，有侬大益、龚添福等六人；音乐组有农吉良、陈忠义等五人；演员组有侬大益、侬凤莲(女)、陆兰花(女)、黄春兰(女)、侬大功、韦采秀(女)、卢显南等二十三人。

戏班由农业社资助，添了各种服装道具。

该班以演唱"哎的呶"腔调为主，逢年过节活动在皈朝附近的村寨。1958年3月，整理排演了传统剧目《大闹三门街》，参加文山壮族苗族自治州成立的祝贺演出。同年12月，自编了现代土戏《评红旗》(又名《红黑旗》)和整理传统剧目《侬智高》，参加了文化部在大理召开的西南区民族文化工作会议观摩演出，得到观众及专家的好评。1959年2月，参加文山州举办的文艺演出，演出《评红旗》获好评。后又与瓦窑铁厂工人业余土戏团联合演出了传统土戏剧目《大战金岗山》。州壮剧团成立后，该班的侬大益，陈忠义，韦恩祥等进入州壮剧团工作，为发展壮剧继续贡献力量。

广南县西松沙戏班　壮剧(广南沙戏)业余班社。据老艺人农毓庆(1902—?)说:听前一辈艺人说,某年从云、桂、黔三省交界的江边来了一个人,在西松卖工、守牛,"寨老"便叫他当"马牌"(帮地方上当差的公役),寨里有事,"寨老"便叫他传锣喊人,他提起大锣,身穿彩衣在"老人厅"前先敲一阵锣,接着便歌舞起来,寨里的人都拥在广场看他表演,"寨老"见他多才多艺,便叫他在寨里当师傅演戏,并招呼他在农家入了赘。他的儿子农朝清长大以后,演皇帝演得好。大家都叫他为"主上老倌",农富成(1909—)说,他见过"主上老倌"演过戏,留传的节目有"踩台"、"扫台"、《征西》、《梁祝》等。民国十三年(1924)、民国十四年,到小广南演出过。

1950年土匪纵火烧寨子,行头全部被焚。1954年,大家捐款制了第二批,"文化大革命"破"四旧"又流散无余。曾演出过《连升三级》、《杨家将》、《女斩子》、《农智高》、《秦香莲》等剧目。《秦香莲》在北路沙戏调演时,荣获集体奖。

现有演员四十人(其中女演员六人),由村干部领导,定期进行学习和排练。

文山县乐西土戏班　壮剧(文山乐西土戏)业余班社。成立于清光绪年间,已有一百多年的历史。据村中年事较高的老人李启武等回忆说:该班成立时有二十多个人,全部是男子,无妇女参加,主要演员有田王云、罗廷显、王金木等。该班至今已师传五代:第一代名叫李贵枝,第二代名叫李文宾,第三代名叫王国贞,第四代名叫何炳祥,第五代名叫王富昌。民国时期,戏班演出比较活跃,旦脚演员王朝金较为有名,附近村寨的男女老少皆知晓。

中华人民共和国成立后,戏班有了新的发展,土地改革中的一批青年民兵加入了戏班。有王凤英、王世英等女演员参加演出,并到文山县城参加全县的文艺会演。这个时期的主要演员有王启山、周应科、罗金魁、王易芳等。

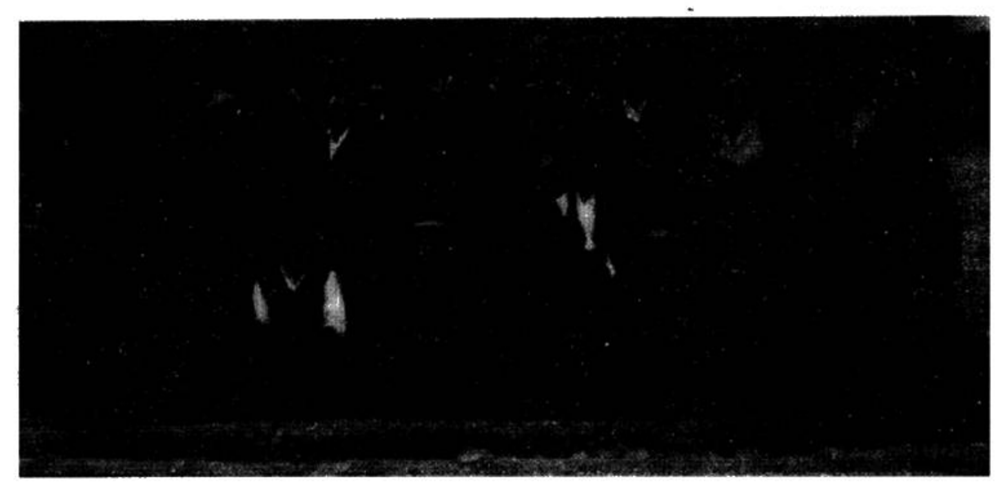
"文化大革命"后戏班恢复演出活动,一批青年加入了戏班,主要演员有蒋瑞应、罗忠荣、田洪昌、代保珍等。

该班主要演出剧目有《香山记》、《大孝记》、《蟒蛇记》、《陈世美不认前妻》、《过五关斩六将》、《木兰从军》等。

鹤庆县打板箐村吹吹腔剧团　吹吹腔业余表演团体。该剧团始建于民国初年,第一任班长罗万兴,罗万兴死后有兴学全、李庆发等。还有唢呐手洪金华,大鼓手顾树德,锣钹手李九子,戏师傅顾跃元等。演出的主要剧目有《兵困燕山》、《兵定孤竹》等。打板箐村吹吹腔剧团是经常活动的吹吹腔剧团之一,保存的吹吹腔古抄本最多,最完整,并注明抄写年代(均注明抄于光绪年间),还有脸谱一本,共三十三幅。

洱源县兰林村吹吹腔剧团　吹吹腔业余表演团体。在清朝末年开始组建并演出吹吹腔戏,现任班长李元贞、李治唐。主要演员有李元贞、李治唐等,唢呐手杨光辉,打击乐杨润辉、李湘。演出的主要剧目有《张飞大战古城王》、《访白袍》、《杨衮教枪》等。戏

师傅李元贞能表演比较完整的刀舞、枪舞、棒舞等，曾到州白剧团传艺。兰林业余吹吹腔剧团保留有比较古老的剧本和脸谱，逢年过节都有演出活动，是大理州比较有影响的业余吹吹腔剧团。



云龙县汤邓村吹吹腔剧团 吹吹腔业余表演团体。清朝光绪初年，由老艺人李生香组成。现任戏班长李春芳、杨秉义；主要演员有李春芳(小丑)、杨秉义(摇旦)、杨施和(女，正旦)等；打击乐师有张志天等。演出的主要剧目有《崔文瑞砍柴》、《火烧磨房》、《血汗衫》、《窦仪下科》等。



李春芳为著名的吹吹腔老艺人，掌握了比较完整的吹吹腔表演程式，特别是小丑的表演程式，他曾到州白剧团收徒传艺。

汤邓吹吹腔剧团有戏曲古抄本，有脸谱，是大理州长期坚持演出活动的业余吹吹腔剧团之一。

大姚县昙华山业余彝剧团 彝剧业余表演团体。1956 年，昙华管理区麻杆房村建立了第一个文化俱乐部，接着又组建了麻杆房俱乐部文艺演出队。以民间艺人民办教师杨森(彝族)为首，自编自演了《狼来了》、《谁是医生》等一批运用彝语、彝调、彝舞反映本民族现实生活的文艺节目，受到当地彝族群众的欢迎。

1958年麻杆房文艺演出队创作演出了《牧羊在林中》、《筛子不漏水》和《半夜羊叫》等剧，参加了楚雄彝族自治州建州庆典，分别获创作奖、表演奖、音乐一等奖。同年10月。麻杆房俱乐部文艺演出队改称为"昙华业余彝剧团"。12月，为准备参加文化部在大理召开的西南区民族文化工作会议，省、州、县文化主管部门分别派出人员组成"彝剧工作组"，到昙华帮助加工修改彝剧剧目，后以昙华业余彝剧团为主，吸收了直苴文艺演出队的十三名演员，带着《半夜羊叫》和直苴演出队创作的独幕彝剧《年轻人的心》组成"大姚红旗公社业余彝剧团"赴大理参加会议，正式诞生了彝剧。



同年，昙华管理区划归大村公社管辖，昙华业余彝剧团改名为大村公社业余彝剧团。1960年4月，昙华又从大村公社分出，昙华业余彝剧团又分回昙华，成立昙华公社业余彝剧团。1961年8月，为筹备参加云南省民族戏剧观摩演出，省、州、县三级又派出辅导组到昙华公社加工修改彝剧。1962年1月，临时组建了"楚雄州彝剧演出团"，赴昆明出席全省民族戏剧观摩演出大会。在会上演出了经过重新加工修改的四场现代彝剧《半夜羊叫》，二场民间传说故事剧《曼嫫与玛若》，小彝剧《年轻人的心》、《老俩口积肥》等剧目。观摩演出结束后到宜良、曲靖、路南、宣威等地巡回演出。1963年初，昙华公社作为省"四清"工作试点，昙华业余彝剧团主要成员杨森被错划为"牛鬼蛇神"，剧团被迫解散。

1980年3月，省、州文化主管部门决定，恢复昙华业余彝剧团，创作演出了《鲜艳的花苞》、《山林青青》、《插花节》等剧目，剧本先后在省内外的报刊和出版社出版与再版。

从《山林青青》、《鲜艳的花苞》等剧目开始，彝剧的舞台语改用"汉语彝腔"。

永仁县直苴乡文艺演出队　彝剧业余表演团体。正式组建于1956年。组建前，该乡彝族青年，运用彝语、彝族民歌小调和彝族歌舞，自编自演反映现实生活的文艺节目，如：1954年，县人民政府派了医疗队到该乡防治疾病时，医疗队就以本村青年所熟悉的歌、舞，编演了《赶快医治好》为群众演出。

演出队成立后，除"文化大革命"中被取缔，乡、社体制变迁使文艺演出活动受到影响外，从未间断过彝剧的创作和演出。共创作了中、小型彝剧十三个，先后由云南人民出版社和省群众艺术馆印的《云南群众文艺》上刊载的彝剧有《姑娘的病》、《阿燕娜》等。通过彝剧的演出活动，涌现了杨云思、李必荣等创作人员，培养了殷美芬、李玉宗等一批彝族演员。1958年12月，演出队的十三名演职员与昙华公社业余彝剧团出席文化部在大理召开的

西南区民族文化工作会议，演出了《半夜羊叫》和《青年们的心》，为彝剧的诞生作出了贡献。

腾冲县甘蔗寨清戏演出组　佤族清戏业余表演团体。约建立于清咸丰年间，以演清戏为主，兼演滇剧、花灯。同治十三年(1874)前后，受到寨内管事佤族头人李如楷的重视，由他直接掌管和参加的清戏演出活动，曾兴盛一时。清末民初几乎演遍了整个荷花区、清水区的村寨，并与附近村寨的花灯作交替演出。中华人民共和国成立后，清戏仍有演出活动，1960 年清戏组聘请了滇剧艺人到寨内教戏。

1964 年后该组织基本上停止了活动。

佤族中的知识分子如王茂章、李茂广等在李如楷之后对清戏的活动起到承先启后的作用。继他们之后的李加显(茂广子)、李加深(茂章婿)、沈家兴、杨茂发、沈德山等都能演清戏，汉族的王成安、杨有旺，回族的明景国等也是清戏活动中的热心人。此外，寨内青年赵立国、李立忠、王保生、沈珍制、王祖芳、廖美玲等人，都是清戏主要的业务骨干。

澄江县小屯村关索戏演出队　关索戏业余表演团体。老艺人们回忆，过去称为“玩



关索”，可能开始活动于清朝中、后期。每年演关索戏由乡长、保长或与关索戏有密切关系的地理先生主持，一般连续任职三年，但因为要停三年才演，实则每六年才更换一位主持人，有的还连续任几届。据现在关索戏主持人李本灿回忆约在六十年前，关索戏的主持人为村中的地师李连才。约五十年前，为村中的乡长龚丕厚和间长李增寿。中华人民共和国成立前几年由保长周本忠主持。建国后，由李本义、李本忠主持。1958 年后，由李本灿和龚自文主持。主持人的职责是：春节前的练武活动和春节期间外出“踩村”、“踩街”、“踩家”等项活动和安排；以及各村要求演出关索剧目的日程安排；所收喜礼也要由主持人安排得力的人管理；演完结束后，帐目的结算、分配都由主持人参与决定。

建国前，这个村有公田二百多工(约合七十余亩)，每年收租为包谷六担，苦荞七担，大米十二担。并于每年阴历十月十五日以前把这些租粮收清，变卖成钱，作为第二年玩关索的经费。不足部分由所收“喜礼”补充。

主持人对违反规定者，可以惩罚。惩罚的规定为：演出、练武不来者罚一斤菜油，所罚的菜油放在寺里，作为在药王神位前点长明灯用。

演出剧目有《战长沙》、《古城会》、《山岳认兄》、《花关索战山岳》等，并有“辞神”、“踩家”等演出习俗。

彝良县勒堵童洪海坛门 端公戏半专业表演团体。除做端公文坛法事外，还唱端公戏武坛，自选学徒习艺。该坛在1955年前后承袭高水照坛口组成。高家坛口初期又与穆家坛口组合，平时文坛各家各做，遇武坛两家组合成大明班。当地农民说：高家箱子穆家戏。清嘉庆二十五年(1820)，穆志宏到四川学艺。民国初年，第三代穆国万与高家合坛。高家是祖传，至第三代高登元两家合坛，至第四代高水照转传给童洪海接坛。

高穆联坛时期的角色扮演者除两姓兄弟子侄如高登元、穆国万等人外，还有李正朝、刘全兴等人。现在坛口则有高永照(花脸)、李正朝(旦、丑)、刘全兴(旦、生)等人。童洪海本人记戏较多，新收学徒十多人(没有正式授牒)。

威信县罗布区王耀三、王耀品坛门 端公戏业余表演团体。王耀三是簸箕乡人，端公世家，曾投师四川省珙县的李玉兴学艺，民国十八年(1929)与其师兄弟一起组织了坛门，继承掌坛师李玉兴的班名“玉顺班”。

王耀三坛门的主要演员有陈万三、王克真、王耀品等，端公戏传统剧目有《劈桃山》、《凤凰山》、《五台山》、《采宝山》和《别驾万山》等。

民国十八年至民国三十四年，是王耀三坛门兴盛时期。演出地域跨滇、川两省。民国三十一年农历十月，在郭家乡街上和新回乡水井坎，先后两次为川滇黔游击队云南支队演出端公戏，每次五天。民国三十四年，王耀三谢世，王耀品继任掌坛师。后来，又有两个师兄弟去世失去了主要演员，该坛门便从此一蹶不振。中华人民共和国成立后，王耀品被选为顺河乡(现为顺河镇)农会主席，坛门活动停止。

镇雄县摆洛邹永福坛门 端公戏半专业表演团体。邹永福法名一权，是邹氏端公世家的第十六代传人。从小随父学艺，于1949年自立坛门，收有门徒邹永寿、朱明光、胡绍清等二十余人。常活动于贵州毕节及本县的大湾、母亨、塘房等地。1956年坛门停止活动，1981年恢复活动，并与其弟邹永寿先后收邹光尧、邓成刚、申庆顺等为徒，常活动于本县亨地、关门、长松林一带。常演的剧目有《扎五营》、《大游黄花山》、《凤凰营》、《桃山救母》等。该坛门珍藏的端公戏面具十三件，曾被征集到昭通地区民间艺术展览会陈列。

西畴县陈景堂梓潼戏班 梓潼戏业余班社，以演出梓潼戏为主，兼演木偶戏、发财戏等。陈景堂十四、五岁时从师于朱道传、李泉清两位坛师学演梓潼戏，民国元年(1912)出

师自立班社，亲自掌坛。他的戏班制有戏箱，行当齐全，唱念做打功夫认真，很受观众欢迎。后因滇剧、花灯、京剧等剧种的传入，加之梓潼剧目单一，很少创新，于四十年代中期开始衰退，只在一些交通不便、文化落后的偏僻山区仍有活动。中华人民共和国成立初期，戏班散伙，停止活动。

陈景堂的戏班，成员少则八人，多到十五人，生旦净丑脚色俱全，并有琴师、鼓师。成员多为四川、江西籍移居西畴县法斗、通心坡一带人士。主要成员有张安帮、骆昌友等。

这个戏班成立后，曾在西畴县的法斗、坪寨，砚山县的路拉、八戛，广南县的转角、鸡街、龙水，麻栗坡县的董干、铁厂等地区演出过。

西畴县张忠富梓潼戏班　　梓潼戏业余班社。以演出梓潼戏为主，兼演木偶戏，张忠富于民国初年(1912)成立戏班，担任坛主。在西畴的董马，麻栗坡太平、铁厂、董干一带演出梓潼戏和木偶戏。有戏箱，行当齐全，开始很活跃，后因其它剧种的逐渐传入，于四十年代中期开始衰退。中华人民共和国成立初期，戏班散伙，停止演出。张忠富的梓潼戏班成员，多为四川籍在董马一带落户的张氏门中人士。主要成员有张正宽、张正洲等十四、五人。

这个戏班表演艺术较程式化，曾活动于西畴、麻栗坡、广南三个县的乡村。它与陈景堂的梓潼戏班一样，在当时的戏班中是较有影响的。

麻栗坡县普店梓潼戏班　　梓潼戏业余班社。据该班第四代戏师傅张正昌（1921 年出生）讲，张家祖籍江西临江府，祖宗张成贵从两个姓王的师傅学梓潼戏，清嘉庆初年举家迁到贵州遵义。张成贵死后，其妻钟氏携子张裕书迁来云南麻栗坡普店。张裕书组班演戏，成为第一代戏师傅。其子张厚品生于嘉庆末年，是第二代戏师傅，戏班成员有张真传、张清初等。第三代有张慧书、张儒真等，第四代戏师傅为张裕书的曾孙张正昌，戏班成员有张清全、张正端等。该班现存《梓潼戏书全集》一本，书内叙述唐代驸马陈子春一家悲欢离合、团圆封神故事。与西畴陈景堂戏班藏本相同。但该班演出时随意增减，有的加进大量山歌、土语，逗笑取乐。该班在麻栗坡、西畴、广南三县相邻的一些村寨活动，道光至民国年间活动较多，1954 年停止活动，现尚有张正昌等几个老艺人健在。

协会、学会与研究机构

云南省历史上很少有戏曲方面的协会、学会与研究机构。中华人民共和国成立初期，成立了昆明戏曲改进协会（筹委会），行使指导全省戏曲改革的职权；云南省文化局戏剧工作室成立后，这个组织便宣告撤销。1955 年 6 月成立的云南省文化局戏剧工作室，几

经调整，名称定为“云南省戏剧创作研究室”，组织全省戏剧创作、研究和收集、整理工作。1958 年 9 月中国戏剧家协会云南分会成立。“文化大革命”后，部分地、州、市戏剧工作者协会成立，加强了戏剧创作、演出和团结戏剧界人士的力量。1982 年开始，各地州市文化局下面纷纷建立戏剧工作室，更加强了组织戏剧创作和研究的队伍。

云南省戏剧创作研究室　戏剧专业研究及工作机构。该室组织机构几经变动。1951 年 3 月 26 日成立昆明戏曲改进协会（筹委会）创作研究室，人员四人，先后归云南省文联和云南省文化局领导。1955 年 6 月 1 日，昆明戏曲改进协会撤销，成立云南省文化局戏剧工作室，戴旦为副主任，人员陆续增至十人。1958 年 9 月 29 日，成立中国戏剧家协会云南分会，省文化局副局长彭华兼任该会主席，省戏工室与剧协联合办公。1960 年初改为“云南省戏剧研究室”，仍由戴旦任副主任，该室成为独立的事业单位，由省文化局领导。1965 年 10 月改名为“云南省戏剧创作研究室”，由省文化局艺术处处长金重兼任该室主任，戴旦、郭怀兵、吉人慧为副主任，人员增至二十六人。“文化大革命”开始以后，该室于 1969 年 12 月撤销，人员集中到蒙自草坝“五七”干校。1980 年 8 月 18 日，中共云南省委批准恢复云南省戏剧创作研究室。由省文化局艺术处副处长郭思九兼任该室主任，主管全室工作。

虽然该室组织机构几经变动，但有一批基本的戏剧创作研究骨干，中华人民共和国成立初期至“文革”以前的十多年间，做了大量工作。

一、搞培训。从 1954 年至 1960 年，该室先后参与举办过戏曲工作人员训练班、整理传统剧目讲习班、艺术师资训练班和编导人员训练班。培训了大批艺术骨干。

二、抓剧目。该室是传达贯彻第一、二次全国剧目工作会议精神的重要单位，负责组织戏曲剧目的挖掘、整理、改编、创作和研究工作。曾收集滇剧、花灯剧本近一千个，编过《云南地方戏曲资料》一百五十种。1959 年 10 月，由中国戏剧家协会云南分会、云南省文化局戏剧工作室、云南人民出版社合编的《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》和《云南十年戏剧剧目选·花灯集》分别出版。此外还编辑了《云南地方戏曲丛刊》、《云南现代剧目汇刊》，《云南民族戏剧概况》、《云南民族戏剧的花朵》等丛书及单行本多种，由云南人民出版社出版。

三、办云南《小戏报》。该室于 1957 年 9 月（创刊）至 1959 年 5 月（停刊）编辑云南《小戏报》，在全国公开发行。共出过四十二期。及时报道评介了当时云南戏剧活动，对戏剧创作的演出产生了良好的影响，该报有编委会，由黎方负责具体编辑业务。

四、进行戏剧研究。1956 年，该室副主任戴旦与高竹秋合写了《滇剧初探》一书，由云南人民出版社出版。“刘奎官舞台艺术整理小组”1962 年 2 月成立，同年 11 月，由刘奎官口述、赵凤池记录、黎方整理的《刘奎官舞台艺术》一书完稿后送交中国戏剧出版

社。由于“文化大革命”的原因，1982 年 4 月出版。

五、抓地方戏的革新。1960 年该室参加组织滇剧工作座谈会和滇剧剧目工作组。该室业务干部曹汝群、陈佩玉、郭志三人调省滇剧院工作。

六、参加各类戏剧会演组织工作和评奖活动。该室曾先后参加过从 1951 年 12 月在重庆举办的西南区戏曲工作会议起的历次全国全省艺术节目会演、调演的云南戏剧剧目的挑选、创作、演出的组织、评论工作。

自 1979 年以来，该室的各项工作得到恢复和发展。曾编辑出版过五个专集：《云南戏剧剧目选·现代剧集》(与中国戏剧家协会云南分会、云南人民出版社合编，1980 年 1 月出版)、《云南戏剧剧目选·传统剧及新编传说故事剧集》(与中国戏剧家协会云南分会、云南人民出版社合编，1980 年 2 月出版)、《云南戏曲曲艺概况》(云南人民出版社 1980 年 11 月出版)、《云南戏剧研究评论集》(1981 年 11 月内部发行)、《关肃霜表演艺术散论》(云南人民出版社 1982 年 10 月出版)。从 1980 年第一季度起，该室与中国戏剧家协会云南分会合作编辑出版《云南剧目选辑》，该刊物未成立编委会，由中国戏剧家协会云南分会秘书长郭思九主管，主要编辑人员有李荫厚、冯永治、范道桂、何如明等。1982 年，受省文化局委托，由该室组织了《滇剧史》编写小组，由杨明、顾峰任主编，戴旦、李荫厚任编委，撰写了《滇剧史》一书，共二十多万字。

该室还参与了省级剧团青年演员汇报演出(1980 年年底)，全省第一届戏剧创作评论的评奖活动(1980 年底、1981 年初)及云南省戏曲现代戏调演(1982 年 7 月)的筹备，剧目修改加工和评论等工作。

中国戏剧家协会云南分会　成立于 1958 年。成立大会选举彭华为主席，刘奎官、罗香圃为副主席，发展了第一批会员五十四名。

中国戏剧家协会云南分会成立后，与云南省文化局戏剧工作室一起办公，一班人马两块牌子。1959 年庆祝中华人民共和国成立十周年之际，剧协与云南省戏剧工作室、云南人民出版社联合编辑出版了《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》和《云南十年戏剧剧目选·花灯集》。1960 年，为了响应中共云南省委改变滇剧面貌的号召，剧协组织了以昆明师范学院、云南大学中文系师生为主的《滇剧史》、《花灯史》编写小组，进行了较大规模的云南地方戏曲史料的搜集、编写工作。油印了数十万字的《滇剧史》初稿。之后，剧协又积极配合云南省文化局有关部门，组织云南大学、昆明师范学院、云南省文史馆、云南省政协等热爱地方戏曲者参加评论、整理传统剧目工作。

1964 年，谭碧波调任剧协驻会副主席，直到“文化大革命”。这段时间，剧协做的工作主要有：发展会员，开展戏剧评论和学术讨论；配合云南省文化局组织全省性戏剧调演、会演和重要晚会；广泛联系省内外会员和广大戏剧工作者；接受全国剧协指导并与部分省、区剧协进行横向联系；接待外地戏剧工作者来访，组织座谈会等进行戏剧艺术

交流。“文化大革命”期间，剧协被“砸烂”。

1978年8月，云南省召开第三届文学艺术工作者代表大会，恢复了云南省文联及所属协会。剧协同时召开了第二届代表会，会上选出本届剧协领导班子，主席：杨明（白族），副主席：张少川、关肃霜（满族）、谭碧波（驻会）。

第二届剧协主要做了以下工作：一、编辑、出版戏剧书刊。1980年至1982年与云南省戏剧创作研究室合编《云南剧目选辑》共十二期。1980年与云南省戏剧创作研究室、云南人民出版社合编《云南戏剧剧目选》（分现代剧集、传统剧及新编传说故事剧集），由云南人民出版社出版，共八十六万字。二、编印《戏剧通讯》，印了三期后因《小戏报》复刊而停办。三、恢复《小戏报》由剧协主办。四、成立云南省舞台美术学会。五、分批发展会员和向中国戏剧家协会推荐全国会员。截至1982年底，已有中国戏剧家协会会员九十余人，中国戏剧家协会云南分会会员六百余人。

云南省舞台美术学会　戏剧学会。1982年8月5日至13日在昆明召开了云南省舞台美术工作者代表大会，到会代表一百二十人，成立了省舞台美术学会，会长谭碧波，副会长石宏、李正辛、万于骥，秘书长陈少纯。常务理事十一人，理事二十一人。

代表会期间，由省文化局，剧协云南分会，美协云南分会联合举办了为期十五天的“云南省首届舞台美术展览”，展品共一千二百余件。

学会成立后，推选了我省参加“全国舞美展览”作品。由“全国舞美展览”筹委会选定了京剧《黛诺》，花灯剧《孔雀公主》、《蟒蛇记》、《陈圆圆》，滇剧《迎春曲》，白剧《望夫云》等十八件作品参加了1982年12月12日在北京举行的“全国舞台美术展览”。省舞美学会还结合省文艺会演调演，开展过一些学术讨论与讲学活动，并与兄弟省舞美学会相互交流学习。

作坊与工厂

昆明市戏剧用品厂　前身是昆明市盘龙区文艺用品厂，1963年初夏，与昆明盔头社合并而成。现已发展成为云南省生产戏剧服装、盔头靴鞋、舞台道具、各类布帘、旗帜锦标、民族歌舞服饰、民族生活服装以及民族工艺旅游品的独立专业工厂。属集体所有制企业，职工百余人。近二十年来主要为省内外专业剧团、影视剧组、民族院校、少艺校等生产戏剧、歌舞、电视剧、民族电影、文艺体育等所需服装、道具用品以及民族生活服装、民族工艺旅游品等。特别是戏剧服装、民族歌舞服装、盔头、靴鞋等产品最为出色。目前品种已达千余种，产品畅销省内外。厂内有在戏装、盔头制作方面享有盛誉的工艺技术师朱华琼，助理工艺美术师罗安贵、蔡国云等；还有一大批技术熟练的操作工人。

演 出 场 所

云南的戏剧活动虽始于明初,但云南的戏台建于明初的为数甚少。明末清初之前,云南各类戏曲的演出场所,有两种情况:一种是花灯这类民间小戏,它们的演出场所,多在广场,观众在打谷场上或人家的院子里围成一圈,演员在场中演出。有的地区如玉溪、嵩明的花灯,有时也在简陋的"灯楼"、"灯棚"中演出。所谓灯楼、灯棚,不过是一种简陋的草台子,什么设备也没有,只有个顶棚聊蔽风雨,观众在楼下、棚外广场上观看。另一种情况是城市里一些达官贵人,蓄有私人戏班,家里往往有小型戏台,一般是方形的台子,三面敞开,后面有供演员化装的地方,看戏的或在院子里就座,或在厅堂里看戏(有的人家的戏台是临时搭的)。这类演出场所,如徐霞客所记沾益龚起潜家、昆明金公趾家、晋宁唐鹤州家都有。即使在戏台纷纷建立之后,这种私家的演出场所还依然存在。

从清代康熙雍正年间到民国初年,随着云南经济的发展,外省来滇商人的增加,云南戏曲的演出场所,发生了较大的变化,这就是戏台的纷纷兴建。这些戏台,大体分为两类:一类是在各种庙宇中建立的戏台,比如龙王庙、火神庙等等。这类戏台一般是面对该庙供奉菩萨的大殿而建,以便于演戏酬神。在神殿与戏台之间的广场,则是老百姓看戏的地方。戏台都是伸出式,三面可以看戏,后台有狭小的地方供演员扮装。还有一类是各省各职业行帮会馆内所建的戏台,如四川、江西、两广、两湖、江浙等省会馆;这些会馆中的戏台,也是伸出式,但有的比较讲究,观众席除场子中设散座外,还有楼上的包厢。在这类戏台中最有代表性的是建于乾隆年间的昆明老郎宫戏台,老郎宫是戏曲艺人自己的活动场所。

边疆民族地区的戏台也是在这段时期中兴建起来的,如陇川户撒皇阁寺的戏台就是。除了建于庙宇中的戏台,还有建于土司府内的戏台,这主要是在傣族地区供演傣戏之用。

在这段时期中,虽然大量戏台纷纷建立,但在广大农村中,广场、临时搭的台子仍是花灯这类剧种主要的演出场所。

从民国初年起,云南的戏曲演出场所又有所变化,这就是茶园及经营性剧场的兴起。茶园边卖茶边演出,在一个建筑体内,观众围桌喝茶,演员在一个不大的台子上演出。剧场则专门演戏,台子比茶园的宽大,依然是伸出式。这时无论茶园或剧场,设备都较简陋,木椅木凳,简单的灯光照明。到抗日时期以后新建的剧场,舞台就成镜框式了。

中华人民共和国成立以后,机关、部队、工厂、学校等纷纷兴建礼堂,大都可供演出之

用。国家又兴建或改建一些剧场，有些在灯光、音响、幕布等方面都大大改善，观众席的视听效果也有所增强，但所有舞台几乎都是一个规格，全为镜框式，设有后台，两边有附台，前台有乐池。观众席位约八百至一千二百左右不等。在农村中，区、乡、镇有的建盖了戏台，但大部分村子依然靠临时搭台子演出。

通海县曲陀关古戏台　相传初建于元代。坐落在通海县河西区彝汉杂居的曲陀关乡南端山梁场地上。坐南朝北。据传，元代阿刺铁木耳来曲陀关建立都元帅府就建盖此台，明代重修。清顺治初，沙定洲叛(沙为广南土司，清初叛清，曾攻入昆明)，沙军路过时焚毁。顺治六年(1649)又重建。咸丰七年(1857)至同治六年(1867)，由于战争，河西至曲陀关一线俱遭火焚，此台也付之一炬。到光绪时，社会安定，再次重建此台。现建筑上尚有“大清光绪十五年岁己丑阳春月望九日谷旦立六营士庶老幼暨泥木石师同敬重建”字样。

该台属土木结构，呈品字形，木质台面四周用沙质条石砌上支撑，土台为十二平方米；檐屋面，台口两柱放在石狮座上；紧连主台横向的三间为后台，靠主台一面的中间用木板隔开，两侧镶嵌直径为一点二米的圆形雕花隔窗，窗前有零点七米宽面沿。台后墙壁有历史上各戏班演出的字迹。戏台下供化妆休息，有门可关锁。台前为大场地，可种庄稼，顺山势向后渐次增高。场后即关圣大庙，正门与戏台高度正好相对。

清代起，乡民在每年的旧历三月二十六至二十九迎神时集资请戏班在此台日夜唱会戏三天，祈求风调雨顺。接着开挖播种，待秋后又唱会戏，间有彝族歌舞。从后台字迹看，民国二十四年(1935)三月，昆明群舞台艺人曾在此台演出过。中华人民共和国建立后，玉溪地区京剧团、滇剧团、花灯团，峨山县文工队及通海县滇剧团和本县一些农村宣传队都在此演出过京剧、花灯及滇剧等。

易门县大龙泉戏台　相传始建于明代，毁于兵灾。清乾隆年间重建。坐落于易门城西五里，前有大龙泉牌坊，左边高山脚下是一所宽敞的大寺，龙洞泉水涌流处建一“水心亭”，亭前一排三间官厅，专供官绅宴会看戏。厅前广场直连戏台，戏台两边高山雄峙，林荫蔽日。戏台三间相连，中间为台面。台宽十二米，深十一点五米，戏台两边两角翘起，台中两边有石狮子，狮子背上立一柱。戏台板壁上还遗留雍正庚戌(1730)进士、邑人董良材书“水竞云迟”及“同登寿城，共乐春台”和“山色树色兼春色，泉声鸟声杂歌声”对联墨迹。

1949年前，按易门习俗，每年农历二月初二日，大龙泉古戏台均唱“神戏”三天。滇剧名角张宝钗、范兴臣、杨剑秋、陈秉忠、小丹凤、竹兰芳、解文忠、戚少斌、王飞云、李少兰、朵树生等人都曾多次赴易门大龙泉唱戏。每年“二月二”，大龙泉人山人海，士绅百姓，均兴高采烈地齐集戏台看戏。

玉溪县瑞云寺庙台　建于明代。坐落在玉溪春和区黑村，东西向。据康熙《新兴州志》记载，瑞云寺“在州治西北十三里黑村后，明嘉靖二年五色云现此，故名”。又据庙内现

存重修瑞云寺砂石碑记载："万历四十三年仲春月重修"。大殿中梁墨迹："大清同治三年岁次甲子孟春月之二十九日重修"。厢房中梁墨迹："大清同治三年岁次甲子孟冬月之朔八日重修"。庙台为"倒坐"格式，因修理屋面时梁椽拆除，无文字记载，但根据该台的建筑格式推断，应是台随庙建。民国后期龙瑞乡中心小学将该台作教室用，中华人民共和国建立后由黑村中心小学沿用。

此台虽经多次维修，但原貌不变。庙台由三间土木结构的瓦房组成，中间高，左右间低，为"山"字形；舞台宽七米，深七米，地面至台面一点八米，台面至屋檐高二点四米；舞台后墙设神台，神台宽四点七米，深一点五米；左右两间宽三点三米，深七米，分别为服装、导具和乐队用。

玉溪县土主庙万年台　初建于明代。坐落在玉溪李县棋区下赫乡土主庙村南广场，台右侧是土主大庙。万年台为土木结构，从地面至台面高二米，全部为五面石镶砌，台面至檐口高三点七米，檐口板、瓦梁、挑大梁，均有彩色图案或木雕，中梁下端上书"光绪六年重建"。但据光绪七年重建土主庙石碑记载："正德、嘉靖、万历年间俱系重修"，"每岁元旦圣驾巡方各村屯清祈祷俱有求必应……于二月十五日圣驾返宫，演优三天酬答"。又据《任志》记载，早在清初，新兴州境内"每年二月望日，土主归殿，州官躬往祭祀，殿门前演剧五日"。《任志》修于康熙五十三年，许多内容为明代之事。



土主归殿都有花灯敬送，有的年份还请外地滇剧班或本县州、北二城的乡绅班来唱滇剧，经费开支概由大庙公谷支付。

中华人民共和国成立后，先后有玉溪地区滇剧团、玉溪地区花灯团、玉溪县花灯代表队、玉溪县花灯团、玉溪县文工队及任井业余剧团等来此演出。

玉溪县九龙池戏台　建于明万历年间。坐落在玉溪市州城镇西北九公里的九龙池畔。据碑文记载："戏台随同九龙池建于明朝万历中叶，清康熙年间和雍正七年重修建，光绪二十四年岁次戊戌十二月二十七日吉旦，四十二屯绅耆老幼暨木泥石匠工人等重修鼎建。"文化大革命"中受损。1979年以后，玉溪县人民政府先后拨款十八万元重修(包括整个九龙池公园)。

戏台式样属品字形土木结构。地面至台面高一点六米，台宽六点七米，台深六米，台面至屋檐高三点四米。戏台正中隔板绘有福禄寿三星图案，称为"三星壁"，三星壁两侧设有上下场门，上书"出将"、"入相"。戏台两边有附台，可供砌末、乐队使用。戏台坐南向北，舞

台正面五十米外青山围绕，演唱时声响效果较好。

会泽县江西庙戏台　相传始建于康熙五十年(1711)，位于会泽县城北万寿宫门楼之上。万寿宫为江西省道教弟子集资建造，兼做江西会馆，由僧人主持。当地人称之为“江西庙”。

江西庙正殿朝北，戏台南向与之相对。从地面到戏台口高二米，从地面到脊顶高十五米；戏台宽九米，深六米，台面至屋檐高八米，台中用木屏风分隔；共有四个上下马门，副台宽敞，左右设置楼梯两架。除屋瓦外，全部用木料建造。梁柱、窗棂、檐口、屏风都雕饰彩画，图案清晰。整个戏台为五重檐建筑，檐口成“众”字形向下重叠展开，中心有一块木雕“三星”图匾，现已无存。每一层瓦檐之下，都用若干木块交叉成十字作为斗拱，形同百页窗，结构精巧玲珑。

这座戏台有两个突出特点：一是檐口不会遮挡台上光线，特别是冬春演戏，从日出到日落，台上都获得充足的光亮；二是遇雨时雨水一般不会滴落在戏台上。中华人民共和国成立前，省内外京剧、滇剧、川剧、汉剧等剧种一些戏班都曾在此台演出过。

戏台重建于乾隆年间。戏台上有“乾隆二十八年(1763)季秋月江西阖省众弟子重修”字样。咸丰、光绪时期也曾续修过，是曲靖地区保存得最好的戏台之一。

昭通县大龙洞古戏台　位于昭通市城北十公里的大龙洞公园内。大龙洞风景名胜区被列为云南省自然保护点，是昭通人民的主要饮水源和避暑游览胜地。古戏台在前院西端，坐西向东，南临活水池。建于清乾隆三十年(1765)。为歇山式，三脊十六柱，四角飞檐，一楼一底青瓦屋面。南北柱包在风火墙内。使用面积一层为一百八十九点二十四平方米，前院观众场地面积五百余平方米，可容千余人。过厅楼窗正对戏台中心，可供数十人观赏。古戏台因年久失修，濒临倒塌。后经政府拨款修缮，拆除破塌风火墙，以增光亮；改两侧檐边为拱角飞檐，以增层次；用水泥换下部已腐朽柱脚，以保柱基；用琉璃瓦更换屋面，重新彩绘油漆以增色。并在南、北、东、西通道边装饰石围栏，以活水池相隔，保护水源卫生和游客安全。在东西石栏立柱上刻有十二生肖像，在前后石栏立柱上刻有石狮，在上下柱前安置靠坐以供休息。上、下总面积为三百四十三点一七平方米。古戏台虽经改建，但仍保持了原风格，古风长存，结构严谨，层次丰富，气势雄伟。

通海县龙海寺戏台　建于清乾隆三十二年(1767)三月二十六日。坐落在通海县七街东头，是该乡三个戏台(其余两个是清光绪时建的斗母阁戏台及玉皇阁戏台)中最古老的一个，它坐东朝西，背靠杞麓湖，前隔一广场与龙海寺相望。

龙海寺戏台属土木结构，主台基三面用条石砌成。台宽十二米，进深十三米。飞檐翘脊，画栋雕梁，台口两柱放在石狮座上，上书对联：“闻弦歌之声贤者也乐此；见羽旄之美乡人皆好之。”出入两门分别悬挂扇形匾额“水月”“镜花”。戏台后有横向三间为后台，和戏台呈“品”字形，中间横墙嵌有神框供奉“关圣帝君”。台下有水潭，供乡民饮用。台前为长方

形场地一块，可容观众四千多人，北侧有行树若干，南侧为宅屋。场后即为龙海寺正门，寺内塑弥勒、韦陀及十八罗汉等神，神前柱上双龙盘绕。寺前有乾隆三十二年立的“龙海寺碑”一块（现存乡人民政府），上载河西（现属通海）县令朱光正亲临勘讯，将争议的土地判决“以作戏场盖台之基”的撰文。

此台建成后，因观戏场地大，同时七街乡自古就是通海（包括原河西县）、玉溪、峨山、江川四县的集市大码头，人员来住甚多，所以演出久盛不衰，但只能演会戏，售票演出需在玉皇阁内。不仅云南有名的戏班都争先来此献艺，而且川班和广戏班都来此演出过。此台建盖后两百年来，曾多次修理翻新过，不幸于1958年“大跃进”时拆毁。

嵩明县黑龙潭戏台　建于清嘉庆年间。黑龙潭位于嵩明县白邑区龙潭营村，系该地风景区。龙潭建于明正德十五年(1520)，戏台建盖于清嘉庆九年(1804)。至今尚存。

戏台坐东向西。台口宽十二米，深十二点五米。两侧有厢楼。正台飞檐画栋，面向广场，广场长约二十余米。场后有山，古木参天，林荫蔽日，系天然看台。

滇剧名伶王海廷、王树萱、盖世伶、周锦堂、黄雨青、李文明等，均在此演出过。1949年前，农村业余花灯年节时在此演出。

建水县大兴寺戏楼　原名“雍提阁戏楼”。建于清嘉庆十一年(1806)。坐落城东黄沙河东岸。坐北朝南，土木结构。戏台口呈八字形，雕梁画栋，各式木榫精心制作，重重堆砌，紧紧托住两角楼，使之飞翘如雄鹰展翅。顶脊上镶有飞龙、鱼跃、宝葫芦等，极为壮观。前台口宽九米，台高七点八米，纵深六米，戏台面积五十五点四平方米。后台口呈八字形，八字墙上各开一门。台后有一通道与耳楼相通，左为化装室，右为更衣室。戏楼上下两层，面积二百平方米。露天广场可容纳观众二千余人。两厢是四米开间、四米入深的花檐吊脚楼各七间，供官绅作看戏包厢。1949年前，该台为建水常用演出场所之一，民国九年(1920)端阳节，小丹桂滇剧班在此卖票唱戏。抗日战争时期，本地的东坝、南庄等业余花灯队长期在此台演出。中华人民共和国成立初期每年都在这里唱“春台戏”。该戏台1953年被改造为工厂，后来成了宿舍。

华坪县川主庙戏台　建于清道光年间。位于华坪县城南门侧。

该台为土木结构，角花板装饰门楼建筑形式。坐东朝西，正对川主大殿。正殿石砌牌面。空而高大；两边石阶层层低下十分壮观。戏台与正殿中间是一个方形大院坝，可容纳观众二千余人，两面长廓书楼，可容数百人依栏看戏。戏台顶部似亭子，木雕花板重檐下装饰，台沿有八仙及二十四孝木雕图样。天花板为《荆轲刺秦》戏画，螺旋形层层收缩至正中为太极图。地面至台口高约二米，台下有通道至院内，台前四根大柱八字形向外排开，台后板壁正中有天官画象，“出将”“入相”为半圆长形马门。马门内系后台，环绕后台有高一米、长十余米的台床，可供睡觉及摆设衣物等用。

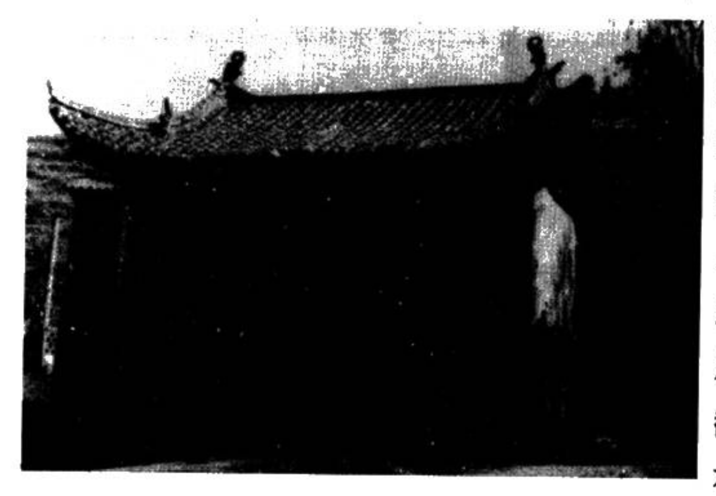
此台是历来戏班到华坪演出及年节地方玩友（票友）演出的场所。从清末至民国期间，

曾有"搬目连"的四川井研县的川班，和云南滇西黄小清的玉泉班、王二的天华班、田雨禾的雨禾班及"戏剧改进社"等七个班社先后在此上演，剧目数以百计，庙会由会首主持。

丽江县龙神祠戏台　重建于清道光年间。位于丽江城边黑龙潭。坐南朝北，正对龙神祠大殿。此台原建年月失考，戏台中梁柱下端有"岁大清道光十年十一月十八日吉旦署丽江军民府事楚雄府曲沃裴聪特授丽江县正堂汪逢泰率同丽郡绅耆军民人等重建"字样。

该台为土木结构，一高二低一层架斗起角花板装饰建筑形式，台身突出，三面围栏。地面至台口高一米，台口至檐口高三米，表演区戏台深四点五米，台宽六米；后台深二点五米，宽十一点五米。台上无对联，有"高山流水"四字草书匾额，为"清光绪辛巳年义正义和乡绅耆人等同立。"

禄丰县中心井万年台　修建于清道光二十四年(1844)。戏台坐北朝南。土木结构。



戏台总高约八米，其中底层高约二点八米，总宽约十米，附台各宽十米，台口宽五米，纵深约七米，戏台下层，三面基石露出地面一米多高，接约五十厘米厚的土墙。上层三分及内部装修均是木板。屋顶原来盖有玻璃瓦，四方伸出翘角，屋脊伏有烧制的虎、兔、鳌鱼等动物，后翻新拆除，现为一般瓦盖，台前檐口左右梁头，仍保留雕刻的龙凤。右台口下层墙脚嵌有"万年戏台"《碑亭》一块。舞台有"出将"、"入相"口，门头上端各有扇形匾额一块，并有戏曲楹联。中间是"三星壁"，上方有横匾一块，书有"天人均庆"四个大字。

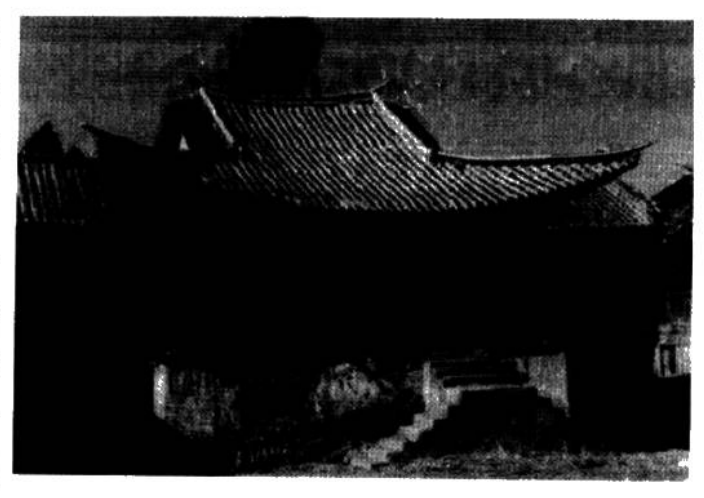
戏台前沿有一广场。能容纳约四、五百人。距离台口约一百余米的对面，盖有一宽约五米、长约八米的井楼(二层)，专供士绅等有声望的人坐观演出。此井楼至今仍然保存。

弥勒县大树龙潭戏台　建于清道光二十七年（1847）冬。位于县城西郊五里。土木结构，坐东南朝西北。舞台高十三米，宽十四米，深八米，台左临山，绿树成荫，台前有清泉，名"大树龙潭"，可供人饮水及灌溉良田，故名"大树龙潭戏台"。露天广场可容纳观众一万多人。

1949年前，演出活动已基本停止，戏台被用作牛棚柴房。该戏台至今仍完好。

保山县金鸡村戏台　始建于清咸、同年间，民国四年(1915)重修。位于保山市板桥区金鸡镇中，戏台坐西向东，为伸出式土木结构。约占地七十平方米。舞台宽四米，台深五点五米，台面至屋檐高四米；顶棚有薄水板镶成八角形藻井，分别由《曹庄杀妻》、《双断桥》、《卖胭脂》、《双龙会》、《庆顶珠》五幅戏曲壁画与三幅字画组成，中间以金鸡凤凰图收心。舞台两侧各有供演员候场、化装、休息和置放服装、道具的阁楼一个，与舞台组成一个

“凸”字形。舞台基层用土坯垒砌，两侧为门洞通道，外椽为两层穿斗式木结构观戏楼，其西山墙与戏台楼阁相接，共计十六个包厢。



原戏台坐东向西，剧场东高西低，观众看戏很不方便，并已多处风蚀破损，民国四年(1915)金鸡村官民将其迁址、重修，由本村画匠彩画，将其装饰一新。重修后的戏台坐于剧场最低处，观众看戏可以互不遮挡视线。

戏台最初由金鸡村金鸡寺田产积金建盖，属金鸡村公物，除年节供本村滇剧玩友(即票友)组织演出外，也曾接待过不少外来戏班，如福寿班、小甲班、玉林班、天仙班等。中华人民共和国成立后，戏台还一度为本村镇俱乐部和业余文艺宣传队演出活动的场所，嗣后，由于本村修建了新的演出场所，戏台遂被闲置。现为村文化站图书室，归文化站管理。

永胜县土主庙戏台 清光绪初年建立。位于永胜县城南一百二十公里外涛源区金江街西面的金沙江边。为楚雄白盐井人张氏(不知其名，当地人称他为“张白井”)在涛源区金江街开盐店时捐资建盖。演出使用至1957年，后改为社队铁业社厂房。

此台为土木结构，架斗串角门楼建筑形式。坐南朝北，与土主庙大殿相对。舞台突出，与后台两侧房构成“品”字形，场地可供三百人看戏。表演区二十四平方米，地面至戏台口高二点五米，戏台口至檐口高二点五米。

每年农历二月八，在此庙祭祀土主诞辰，为期一天，而往往演戏三至五天。从民国初年开始，曾先后有王政超的庆云班、束云程的云福班、杜开明的富春班等八个外籍戏班在此演出过，上演剧目数以百计。庙会期间由会首主持摆赌抽头支付戏款，农历春节演出便由戏班自己卖艺讨生，有些戏班在此演出达半年之久。

永胜县东岳庙戏台 建于清光绪五年(1879)。位于永胜县城东门外今永胜县一中校园。土木结构，坐西朝东，为小串角门楼建筑形式。舞台突出，可供三面观赏。从地面至戏台口高约三米，戏台口宽五米，台深四米。戏台两侧房为化装更衣室，院坝甚广，可容纳观众数千人。

旧时戏台门楼下曾有五个木刻人，即红、黄、蓝、白、黑五小鬼，有两口铁锅将小鬼扣押(镇其鬼魂之意)。院坝左右为长廊厢房，各三十六司，塑有七十二菩萨。戏台正对东岳庙大殿，殿中塑象为东岳大帝，两侧为十殿阎君。

东岳庙戏台为演出阳戏的主要场所。清光绪年间，四川人蒋蕴深从四川搬来“金娃娃”、“银娃娃”两个川班，在东岳庙烧香祭神拜花堂，特办四十九天“大目连”。此后每年农

历三月二十八，演出三天“小目连”。王二（王素兰）、蔡云洲、杜开明等戏班都在此演出过“目连戏”。地方玩友（即票友）也在此演出过。

后台板壁留有清末时大鸿班、太鸿班等在此演出的墨迹。

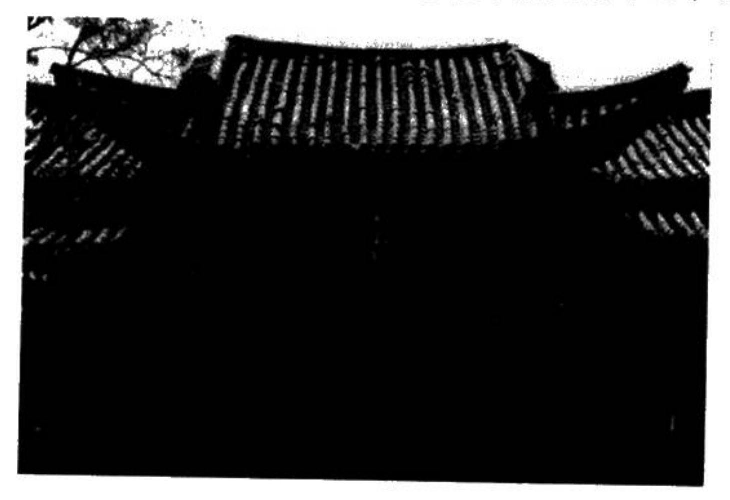
丽江县魁星阁戏台　建于清光绪六年（1880）。位于丽江县城南二十五公里外的七河区清河上村。中华人民共和国成立后改为小学教室，后朽烂，1968 年在原戏台基础上修缮，其台口均用活动门，演戏时拆开即为舞台。

此台中梁下端记载：“大清光绪六年孟春月三日清河上村士民吉旦”。建筑为土木结构，串角门楼形式。戏台正对魁星阁，坐西朝东。院坝可容纳观众千余人。表演区三十平方米，两侧房各十八平方米，为化装更衣及文武场地，后台仅有狭窄通道。

此台无外来班子演出过的记载，历来由本村滇剧爱好者组织活动。每年农历春节，要演戏三至五日，每年由四家人轮流办“门户戏”。清河上村邻近大理州，每演必邀鹤庆戏师傅前来指教。农历三月十二，还习惯举办“端公”口含火烧犁头、上刀梯等活动，与演戏同时进行。

禄丰县朋溪古戏台　修建于清光绪十二年（1886）。戏台梁上有题字：“圣清光绪十二年……合境同心修建”。戏台与天井、两厢、大殿组成一个宽敞的四合大院，场地面积有一千一百四十平方米。戏台呈“凸”字形，总面积为六十六平方米，两间化装室共三十平方米，演出面积二十四点五平方米。台为砖木梁柱结构，硬山重檐，高出天井二点二米。戏台左右两边有板壁，板壁上有窗户，板壁后留有仅宽六十公分的一条窄长道，文武场面设在此窄长道中。每年正月十五，村人都在此演戏唱灯。

楚雄县西关宫戏台　修建于清光绪十三年（1887），位于楚雄市鹿城镇西面碱绿公园的西灵宫内。中华人民共和国成立后，因很少演出，舞台用木板隔作他用，今仍可看出舞台旧貌。戏台坐东向西，为土木结构，戏台窄小，仅有十平方米。观戏场地中间有一点九米高的一座砖砌土台，两旁有石阶，观众可在土台上下看戏。



1949 年前楚雄滇剧共乐社、川剧玉和班及昆明、大理等地滇剧班社的艺人曾在此演出。民国十九年（1930）的防空募捐和民国二十九年的蒙自救灾募捐、救国募捐等均在此戏台组织演出活动。

个旧市滇舞台　建于清光绪十五年（1889）。坐落在个旧天君阁外，今个旧市汽车公司客运站一带。系清光绪年间威武将军彭耀庭家庙中的一个戏台。家庙全部工程建造于

光绪十五年左右，家庙围墙大门头上悬有“彭氏宗祠”匾额，人称“彭家花园”。《个旧县志》记载该园：“春有杏花雨，夏有菡萏风，秋有黄菊，冬有苍松”，“园内歌舞楼台，倒影池塘，更有茂林修竹隐蔽左右，小憩其间，为个景第二。”穿过园中两个月洞门，进入四合院，方砖铺地，直达戏台前。

戏台坐东向西，位于四合院东，与戏台对峙的是彭家供奉列祖列宗牌位的拜台。两台之间的天井内，排满可供四、五百观众看戏的石条凳，天井两侧为两层楼的厢房。戏台为鱼脊平梁，八柱落地，四角飞檐，四个铜铃迎风而响。戏台正面三开间，正面档子为大方块镂空花窗，檐前及柱角均有贴金镂花及浮雕图案，上下马门为圆形，台口是卍字围栏，台高一点七米左右。

澄江县西龙潭戏台　始建于清光绪十七年(1891)。建在黑龙殿等古庙群中。民国二十一年(1932)重修。戏台前有两对柱子，内柱为木柱，外柱则是约二米高的四方形石柱，石柱下是一对石狮子柱墩。横梁上一对雕龙横贯台前，突出了龙潭特点。从残留的痕迹看，其飞檐斗拱、厢房板壁都有彩绘。



1949年前西龙潭戏台于每年立夏都要唱戏，为西龙潭庙会，也称“西浦节”、“立夏节”，大都请昆明的戏班子，也有澄江知名的玩友参加。看戏的除澄江、晋宁、呈贡的农民外，据传清朝的知府、知县也会在龙王庙二楼看台看戏，与民同乐，可谓人山人海。民国十六年三月，省农运主席、共产党员李鑫来澄江搞农运时，澄江的农运组织便利用西浦节，在戏台上宣传农民运动的道理。

大理县周城戏台　建于清光绪二十一年(1895)。位于大理周城镇贸易集市的中心。坐东面西。整个戏台建在用整齐的长方形石条垒砌成的二点五米高的台基上。台口宽度及进深均为四米，台高三米左右，呈三面开放式。戏台檐下等分为九格书厢孔镶嵌九幅戏曲木雕。后经修葺，在舞台左右侧搭盖两撇斜厦并建矮墙，成为镜框式舞台。戏台飞檐高翘，斗拱严实。

戏台面柱两侧的圆鼓型石墩上置两根造型规整、精致光滑的八角形大理石石柱。柱上刻有以王羲之、赵孟俯体楷书书写的对联，联曰：“周常尚文礼乐宏模新景运；城不名武歌舞雅化庆升平”，上下联第一字为“周”、“城”二字。上方题款“光绪乙未季夹钟月上浣吉旦”；下方落款“邑人段凌云撰并书”。

通海县晚街戏台　建于清光绪二十四年(1898)。位于通海县杨广晚街乡(原名麟凤

村)北面。台上中梁有"大清光绪二十四年岁次戊戌八月二十五日午时麟凤村绅耆士庶老幼同建立"字样。坐北朝南。后墙脚立于杞麓湖水中。正面是一点八亩由低渐高呈一比一点五米坡度的场地,台后是海神庙,内塑比人高的关羽石像正对戏台。庙侧是乾隆御赐百岁石坊一座。

此台建在湖港尽头,原是出水陷滩,建台时曾打下杉桩数百棵,填入栗炭数千斤。戏台是大三间结构,东西总长十二点二米,侧面两间各为四点一米,中台长五米,南北进深六点二米,两侧间在四米处用门窗隔开,中台在五米处用木板隔开并连着后台。板上绘有"桃园结义"、"秉烛待旦"、"挂印封金"、"古城会"、"三顾茅芦"等三国故事。梁上有龙凤雕刻及彩绘,台口两侧石柱上刻有对联:"凤翥麟游咸称盛世;莺歌燕语共乐春台"。出入两门分悬"水月"、"镜花"匾额。

竣工时曾举行装扮灵官的"镇台"仪式,演出《唐王游地府》,并请清华班、川班来演出《目连救母》、《香山还愿》等戏。

后台三面粉墙上有从光绪二十五年至三十二年各地戏班来此台演出的时间、班名、人名及剧目、脸谱等墨迹记录,至今尚存。证明清华班、颐盛班、庆鸿班,川剧、滇剧、广剧(过去对粤剧、邕剧统称广剧)等外地戏班及杨少卿、傅云章、张柄楠、任堂、刘吉臣、邹桂芳、李桂芝、李金品、刘永福、陈朕亭、金朕清、张翠云等艺人都在光绪年间来此演过戏。民国以来,除本地艺人在此演出外,栗成之、张子谦、王树萱等滇剧著名艺人也曾在此台献艺。中华人民共和国成立后,常作为杨广区各乡宣传队的演出地。玉溪、通海等剧团也经常来在此台上为农民演出。

玉溪县文星阁戏台　建于清光绪二十四年(1898)。位于玉溪市高仓排山乡凤凰寺内。中梁墨迹:"大清光绪二十四年岁次戊戌大吕月中浣四日吉旦排山屯士庶及工师乐安合鼎建"。《续修玉溪县志稿》记载:"县南排山屯凤凰观前清光绪戊戌年蔡松林倡建"。坐南向北,土木结构。高、中、底三层,每层屋面四角吊挂铜铃,木雕彩画,工艺精湛,顶层正中挂"文星阁"匾额,阁内塑魁星神象,中层为"书楼"。民国前每年供朝斗做会焚香祭祀。每年小学毕业时由学校和家长在此举行谢师活动。底层为戏台,地面至台面高二点四米,台面至梁高四点三米,戏台宽四点二米,进深(至三星壁)四点四米。戏台左右各有一间宽二点三米、深六点六米的附台,供存放道具服装。后台宽四点三米。

施甸县保场街戏台　建于清光绪二十四年(1898)。位于施甸县保场街西北。戏台为伸出式歇山顶砖木结构。背西向东,占地约六十平方米,舞台十五平方米。左右两侧各有一个阁楼。后有过道串连,供演员上下场、休息和放置服装道具之用,台面高出地面二米,正面的露天看场为一坡地,观众看戏互不遮挡视线。

保场街为施甸最早的老街。从明代开始,戏曲活动在施甸从无到有并渐趋频繁,而演出则多在临时搭就的土台、花台和草台上。至光绪二十四年五月,为了节省每年搭草台所

浪费的人力和物力，保场乡刘福请来剑川工匠，号召七甲百姓，配合本地名匠张祯、曾玉杨建起了此戏台。戏台竣工后，曾请福寿班镇台演出。此后，又请过玉林班，天庆班等班子演出。民国十四年（1925）戏台彩画已多处风蚀剥落，本地乡绅段德华、刘洪洲又请本县画匠郭洪清将其彩饰一新。戏台正檐口下有一横匾："神人以和"。



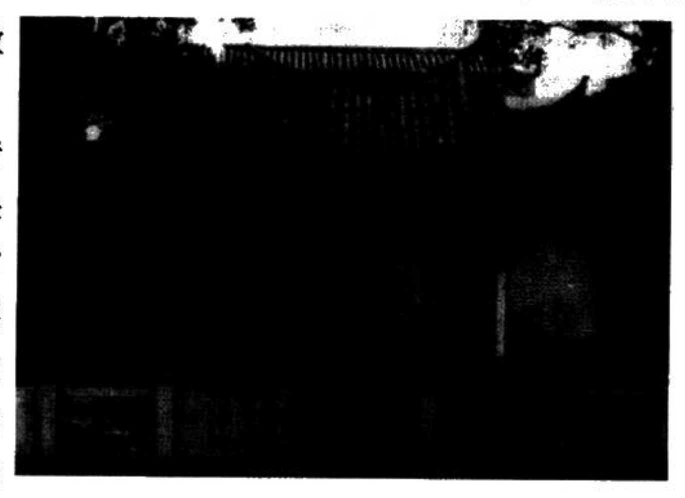
中华人民共和国成立后，戏台一度成为保场、由旺、银川、仁和等业余滇剧演出组织的活动场所。后来由于演出形式的发展变化，戏台已不适用，加之无人管理，至今已很破旧。

弥勒县虹溪财神庙戏台　建于清光绪二十六年(1900)。位于弥勒县虹溪区北门。该台原貌甚为雄伟，上下两层十分匀称，戏台的主台下面为人行通道。"文化大革命"后期，经过翻修，底层显得矮小，行人不便，失去了原有威严。



戏台原土木结构，内梁花纹还清晰可辨。舞台空间高度为十八米，宽十一米，深七点二米，占地面积约九十平方米，坐南朝北。露天广场可容纳二千余观众。

戏台原是清末该地富豪王耀斋家庭戏台。民国初年成为乡绅班演出活动的场所，曾接待过竹八音班、盖世伶班、郑玉廷班等戏班演出。中华人民共和国成立后，虹溪业余宣传队、弥勒县滇剧团也在此台演出过。1956年后用作学校教室，现在改做宿舍，台口已用木板封闭。



建水县朱家花园戏台　建成于清光绪三十年(1904)。位于城内建中路。是清末云南省军政府临元镇都统、民国时期云南省中将参议员、南防司令朱朝瑛(字渭清)家的花园戏台。清光绪初年破土，光绪三十年竣工。坐北朝南，土木结构。朱家大院是仿《红楼梦》大观园三横

四竖结构而造，即整个大院由十二所五间六耳五间厅合院横竖排列组成。附设东、西两座假山及一个花园，大院共七十二个天井，占地二万多平方米。戏台位于大院东侧花园莲池后，台口呈八字形，伸延于池内，故亦称“水上戏台”。戏台结构为正三开间，两后耳房组合而成。正间跨度宽四米，左右两间各宽三米，深六点六米，面积六十六平方米。两边墙上各开一门与耳房相通，左为化装室、更衣室，右为道具室。台口两侧有四根石柱，柱脚用两个石狮子和两头石象护台；另有四根木柱托着四只凤凰，撑起角檐。整座建筑，横梁跨枋，左右连接，为复斗式栋梁，造型奇巧玲珑，雕琢精致，美观大方。台前的莲花池长十四米，宽十二米，计一百六十八平方米，四周由石栏石柱包围，石柱上雕琢有十二属相，池畔两端各植一棵万年青树，枝繁叶茂。戏台对面建有三间圆脊飞檐瓦屋计九十余平方米，作为看戏厅，能容纳百余人。园内台榭参差，花木掩映，隔水看戏。是建水县独一无二的家庭戏台。戏台落成后，每逢朱家主要成员过生日和红白大事，均要请戏班来唱戏。民国二十九年(1940)，个旧艺联社京班由沈季璐、朱映朴、马亦眉率领，到建水为抗日募损义演时，曾在此台上排练。1952年“土地改革”后，朱家大院收归国有，拨给中国人民解放军作为一四零野战医院，现已列为省、州、县文物保护单位。戏台尚存，但台口已堵。

丽江县石鼓戏台　大约建于清光绪年间，位于丽江县城西北七十一公里的长江第一湾石鼓镇。关于具体修建年代，仅在柱脚下发现过几枚清光绪铜钱。1980年倒塌后，由政府拨款按原样重新修复。该台坐东南朝西北，正对街面。为土木结构，起角花板装饰建筑形式。由地面至台口高二点三米，台宽四米，台深三米。两侧厢房，每间八点六平方米。后台仅宽一米，经走道至侧厢房。(见彩图)

1936年3月，中国工农红军二方面军长征路过时，贺龙曾在台上作过演讲。

丽江县本主庙戏台　建筑年代失考。位于丽江城西南五十公里外山区堂郎坝拉市区红麦乡南坡村。1952年毁于地震后再未修复。该台为土木结构，仿丽江黑龙潭神祠戏台建筑形式，舞台突出，三方矮栏，可三方观戏。

堂郎坝位于丽江县与大理州鹤庆县、剑川县交界处，居民自称堂郎族(彝族支系)。流行吹吹腔，有四代祖传的戏师傅，清末时有人曾置戏衣四箱(包括文武场、盔头、刀枪把子等一套演出用具)。

每年春节，各家各户捐钱出粮供养业余艺人及戏师傅，从正月初九开始，在台上唱二至三天戏。

晋宁县二街关圣宫戏台　位于晋宁县二街乡街子北头，修建年代不详，据当地老人回忆，约建于清末民国初年，原有建庙时镌刻的功德碑，现下落不明。戏台为歇山式木结构建筑，坐西向东，建在山门之上，与关圣宫大殿相对。台基高二点五米，台面用木板铺成，下面为出入关圣宫的通道。台面至台顶高四米，宽五点二米，深四米。戏台左右有各长七点二米的长廊，长廊与两侧厢楼相连，厢楼长十三点三米。中间庭院约四百平方米，可容纳近千名观众。民国年间，逢年过节、关帝诞辰，常邀昆明城里的戏班来演出，如罗香圃的滇剧

班等。1950 年以后，县级以上的花灯剧团及本地的文艺组亦曾演出过。关圣宫曾作为学校和乡政府驻地，现为乡文化站。戏台多次修缮彩绘，现保存完好。

陇川县章凤老寨戏台　始建时间不详。位于章凤老寨子中间。座西南向东北。舞台房屋为土木结构，瓦屋面，屋架高六点四米，房屋四角为翘角伸出式。房檐有各种雕刻。舞台面为楼板。台宽六米，进深四点五米。1966 年“文化大革命”破“四旧”时被破坏。1982 年重盖，重建后的舞台为竹楼草顶。以后又再度翻修，修建后的舞台为楼房木架瓦屋面，楼板台面。台口宽八米，台面至屋檐二点五米，进深六米。楼房边设有一化装室。可容观众约四千人。

本寨傣剧队每年节日期间都在台上演出傣剧，外地业余傣剧队也常来演出。

昆明群舞台　改建于民国元年(1912)。遗址在今昆明东风西路艺术剧院附近。原为两湖会馆，在清代即为昆明戏曲演出场地之一。民国元年(1912)，由商人段筱仙，朱仲和出资改建为群舞台。



群舞台坐东向西，原为土木结构庙宇，改建时将大殿改建为舞台；大殿对面的万年台改为楼厅正座，属甲座包厢；两边厢房上下设内座；天井上面用木架支撑，建起顶棚，作为正厅，正厅每排五座，一行五排。共二十余行，前十行为甲座，十行后为乙座。

改建后，曾聘请陈俊廷、鲍筱林、碧云霞、丁灵芝等京伶演出，同时也演滇剧。民国二年正式营业。民国三年由池乔生、段祁生接办，又曾聘碧云霞等京班艺人加入演出，滇班全部退出。民国四年，由刘松柏接办。民国五年，吴凤鸣接办。民国八年，罗采川接办任总经理，罗香圃任后台经理，纯演滇剧，称“罗记群舞台”。罗香圃经营至民国二十五年由王汉声接办，改名“新滇戏院”，任命刘海清为经理。民国二十六年，由朱继馨接办，改名“新生剧院”，曾聘影人剧团演出。接着由后台管事周少林收回接办，周任经理，改名“新滇大舞台”。民国二十七年，杜文林的国粹剧社(京班)到昆参加演出，不久滇班退出，由杜文林经营，至民国三十年一月二十九日，被日本飞机轰炸，舞台停演。

个旧市悦和戏院　初建于民国元年(1912)。位于绿春街建水会馆南侧(现个旧一中)。前身是民国元年朱恒泰炉号投资建盖的文明茶园，民国二十五年又改为悦和戏院，抗日战争胜利后改名为复兴戏院，1949 年曾一度改放电影，叫“群乐电影社”。

悦和戏院为土木结构建筑，屋架脊梁均用直径二十公分的圆木支撑。顶高二十米，人字形屋架履盖，场内跨度三十米。戏台用顶柱直撑，台顶四角飞檐，古色古香，台面约五十平方米。戏台坐西朝东，采光良好，空气流通。场中置四人坐的靠背椅，前几排为包厢专座，场子两侧的铁丝网外为普通座，可容观众一千多人。台下设有“关音”(用一点四公尺高、口

径八十公分的大瓦缸五个放于台底)，起共鸣作用，相当于一个巨大的扩音箱。

悦和戏院建成后实行前后台分帐，或一次包银两种办法。从茶园到戏院期间先后有经管人朱谓清、谭茂元、赵云山、王勉斋。民国二十九年改为复兴戏院后，又由姚公望、李光曦等经管。群乐电影社时期彭佐君为董事长，张敬臣为经理。

茶园时期，始演滇剧，名演员罗香圃、竹八音、王树萱、刘海清、栗成之、筱兰春等曾到此演出。民国二十六年和民国三十五年两度请京剧演员李鑫甫、白玉琴、贾连城、金兰香等来此演出，从此京剧取代滇剧。中华人民共和国成立后，该剧场拆除后改建为云锡中学礼堂。

蒙自县逸群茶园　又名“菜园子剧场”。修建于民国元年(1912)。位于蒙自南门外的南湖畔(现今蒙自师专所在地)。土木结构。坐西朝东。建筑面积约二千平方米。台口高一点二米，台宽十二米，台深十米；后台为三十六平方米，茶园可容纳观众一千余人。由东方汇理银行投资，监工段秀贞主持建盖。整个剧场工艺、结构皆仿古建筑。舞台下面还装有大瓦瓮若干只，藉以增加共鸣。观众厅除有正厅外，三方还建有吊脚楼，楼上设有包厢十二个，供富豪人家看戏。逸群茶园先后由康尔齐、陈少堂、竹八音三个老板经营演出。民国四年接待过日本东洋马戏团。民国十七年因时有土匪抢人，加之国民党第二、五两个军经常在此寻衅闹事，群众不敢来看戏，所以停止了演出，剧场也被当地官商周跃然买去。

建水县马氏宗祠戏台　建于民国十一年(1922)。坐落在建水县西庄区白家营村旁。由当地乡绅马占国建立。戏台为三间砖木结构建筑。台高一点一米，台宽九米，台深五点五米，面积为四十九点五平方米。戏台正中有六扇屏门，两侧斜八字处各有“出将”“入相”门一道。台顶镶有各种图案的天花板，台口雕梁画栋，四根柱子上及两旁马门，原有戏联，“文化大革命”中被涂抹不清。台面以木板拼镶而成，其中有五块活动板可通台下地下室。戏台坐南朝北，两厢各有三间长檐木栏杆吊脚楼，上下两层可各容观众三四百人。正面是宗祠大殿。大殿两侧有九级石阶，两边砌有石栏杆，连成一体，与殿下天井构成上下三面皆可观戏的四合院，共可容纳观众两千多人。

抗日战争时期，张冲在滇军第二路军指挥部任职期间，曾驻扎在白家营村，常邀请张吟梅、碧金玉、盖世伶、王瑞云等滇剧演员，在马氏宗族戏台演出滇剧。京剧票友钱仲富等在云章小学教书期间，曾邀泸江社在祠内戏台演出《六月雪》、《打鱼杀家》、《黄鹤楼》、《玉堂春》等剧目。1946年以后，中国共产党地下党员周政铨、廖永年等，以教书掩护，在云章小学开展革命活动，组织师生在戏台演唱《到敌人后方去》、《山林果》、《山那边呀好地方》、《黄河大合唱》等革命歌曲，并演出话剧《凤凰城》等剧目。中华人民共和国成立后，建水县花灯团、文化工作队及一些业余演出队，经常在这里演出；1963年省滇剧院在这里演出滇剧《铡美案》、《借亲配》等剧目。现在该戏台为白家营小学所用，原貌保留完好。

个旧市锡务公司戏台　约建于民国二十一年(1932)到民国二十三年之间。位于今个旧云南锡业公司办公大楼旁。是一个企业内部职工自娱性的戏台，但有时地方组织也借

此台演出。戏台坐东朝西，品字形，台后原为一大照壁，与戏台相接。此台为个旧露天戏台中较为考究的一个，台面雕龙画凤，绘画贴金。台下场子宽敞，可容纳观众千余人。每逢重大节日或公司成立周年庆祝都有演出活动。京剧李玉虎班和滇剧演员碧金玉、盖世伶等先后在此演出过。演员和剧目有高国曾、李宗显的《华容道》；王筱湖、葛世魁、李升的《捉放曹》；孙云芳、刘云林、李宗显的《骂殿》、《宇宙锋》等。1952年云南省边疆慰问团来个旧慰问锡矿工人，也在此台演出花灯小戏及民族歌舞。后因公司搬迁，演出中断，但戏台尚存。

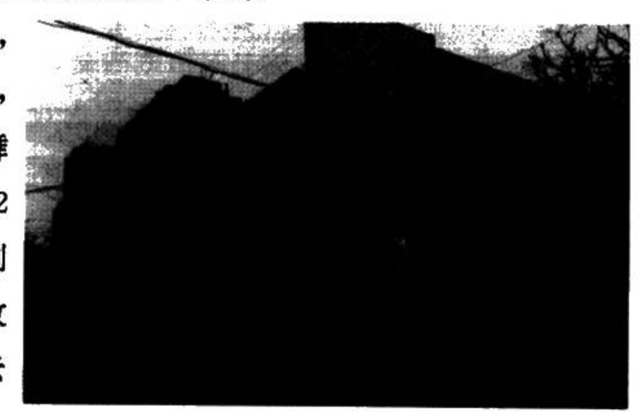
潞西县芒里村戏台　建成于民国三十五年(1946)。是龙陵勐茂汉族及本寨傣族木匠师傅共议建盖的。坐西向东。整座戏台进深十米，其中后台四米，前台六米，舞台宽五米，前台与后台相隔的板壁是高约二米的底幕板，板壁的正中上部有一个窗洞；板壁左右两侧开两道门，供"出将""入相"，每扇门宽一点二米，高一点八米。舞台左右两侧分别制有固定的排凳，舞台离地面高一点二米。整个戏台是土木结构，屋柱六根。

戏台建成后，法帕业余傣剧班曾演出《薛丁山》，1959年德宏州委宣传队曾在台上演出过傣剧《刘二梅》等。戏台于"文化大革命"中拆毁。

景东县龙泉寺戏台　建于民国二十五年(1936)。在景东县城南二公里处的路西小半坡上。山上有大小泉水三、四眼，传闻四季不干。

龙泉寺盖有正殿一间，两耳各一幢侧殿，大殿正面的台阶下即戏台，为阁楼式，长十二平方米，分三间，深九米。中间一间在原基础上突出三分之一为舞台，台口宽六米，深五米，台面至瓦檐高四米，地面至台面高三米。后台宽四米，舞台坐西朝东，建筑面积为一百零八平方米。土木结构，板筒瓦面。屋面四周飞檐装饰龙鳌。左右两间为化装室，在原基础上又隔出四分之一为文武场。台顶天花板上有五彩画、四壁、柱子及横檐方葵上彩绘花纹及龙凤。除渔、樵、耕、读四幅画较为清楚外，其余因年久失修，已模糊不清。该戏台为马熙泽(盐商，后任镇沅县县长)主持建盖。经费以挂功德(即捐献)为主要来源。按过去习俗，戏台用于会期演出，因戏台旁还有一观音庵，每逢三月、六月、九月的十九日为观音会，会期除香火斋供不断外，并演出滇剧《盘真认母》、《志贞描容》等戏。

星火剧院　其前身为大娱乐电影院，后又改为大光明电影院，以放映电影为主，兼演戏剧。1950年被云南军区购买，改建舞台，由军区文工团三队(京剧队)使用。1952年原云南军区文工团三队改名为国防京剧团后，剧院亦改名为国防剧院。1955年始改名为星火剧院。1957年国防京剧团改为云



南省京剧团，星火剧院一起由云南省文化局管理。为改善演出条件，于1956年、1970年、1982年三次翻修，改土木结构为钢混结构，改换观众座椅，更新灯光设备，增加吊杆，加高

舞台顶部高度，后台扩建为七层楼。一楼增设八十七米的大化妆室一间，二楼增设各五点二米的主要演员化妆室二间，三楼增设一个大排练厅，四楼增设两个小排练室，并有服装室、沐浴室、盥洗室等。改建后的舞台宽十四米，深十四二米，高十四米。舞台左侧附台为十六平方米，右侧附台为二十五平方米。观众席八百三十九个，其中正厅设五百五十三个，楼厅二百八十六个。观众厅左侧设有二十五平方米的贵宾休息室一间。

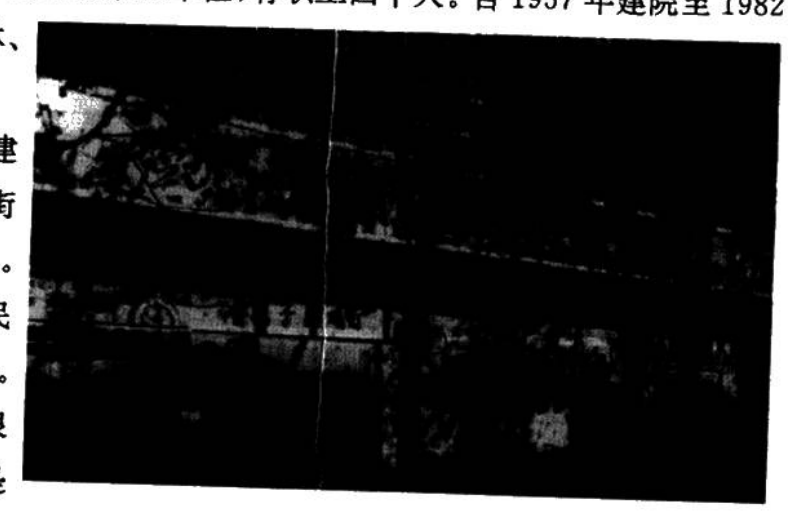
星火剧院多年作为云南省京剧院的专用剧场，并常作为全省性戏曲会(调)演及省外戏曲演出团体来春城演出的场所。

云南艺术剧院　建成于1957年。位于现昆明东风西路。1954年由省文化局投资六十万元在昆明市南城脚原群舞台的旧址上建盖，1957年春节前竣工，由云南省花灯剧团作开台演出，剧目为花灯剧《李二嫂改嫁》。1959——1961年在原来剧院规模基础上进行扩建、改建工程，增加和扩大了后台演员化装室、服装室、休息室、观众休息厅、大小会议室、接待室；前厅三楼增设了小型放映室，并用孔雀、茶花、月琴等民族图案装饰点缀剧院门面。

剧院坐北朝南，占地约一万平方米(包括附设配套工程在内)，属钢筋水泥结构，能容纳一千一百多观众。舞台深十四米，台口宽十二米，台口高七米，舞台面至天桥顶十五米。舞台上添置了吊杆机械装置、配套帷幕、九十回路可控硅灯光控制台、各种必须的灯具，以及音响设备，基本上能满足各演出团体的需要。观众厅呈斜坡形，无论正厅、楼厅任何角度视听度都很好。

建院以来曾先后接待过中国评剧院、中央歌舞团、东方歌舞团、中央芭蕾舞团、中央歌剧舞剧院以及豫剧、秦腔、晋剧、湘剧、川剧、黔剧、彩调、武汉杂剧等演出团体，还有英国、日本、瑞士、瑞典、泰国、巴西、索马里、墨西哥等外国演出团体。周恩来、陈毅、贺龙、彭真等国家领导人和英国希思，柬埔寨西哈努克、宾努等国家元首及其他国际友人、港澳同胞等在剧院观看过本省文艺演出。多次在此举办过全省艺术调演、汇演。

剧院是省文化局直接领导下的行政事业单位，有职工四十人。自1957年建院至1982年间担任过剧院领导的有徐玉林、张炳珠、傅买创、王茜等。



云南省滇剧院剧场　重建于1963年。坐落在昆明市东寺街中段，剧场坐东面西，舞台北向。1949年前是西南大戏院原址。民国二十九年(1940)改修成木结构。场内有木柱八根，舞台上也有几根木柱，屋顶是用铁皮覆盖。后台是

平房。共有一千二百余个座位。都是四个一条、两个一条的木椅，比较简陋。在四十年代，这里是京剧演出的重要场所之一。

中华人民共和国成立后，西南大戏院改演滇剧。1950年由刘少清主持的复兴滇剧社演出。曾先后演出过《岳飞传》、《三国志》、《再生缘》、《樊梨花征西》等连台本戏及一些折子戏。

1951年10月人民政府接管西南大戏院，将复兴滇剧社改名“云南省滇剧实验剧团”，栗成之任团长，曾演出过滇剧现代戏《小二黑结婚》、《小女婿》等剧目。1953年，剧场改名“文化剧场”。1963年省人民政府拨款重建，1965年建成，为钢筋水泥结构，占地面积约二千五百平方米，设一千零九个座位。1966年剧场改名为“工农兵剧场”。1978年更名为“云南省滇剧院剧场”。

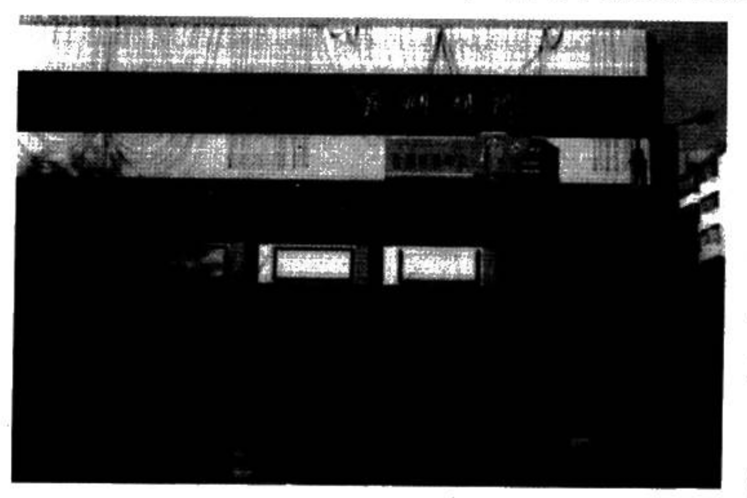
1981年以来，剧院先后接待过四川省川剧院、贵阳评剧团以及云南省京剧院，大理州、曲靖地区、文山州、楚雄州、保山地区、德宏州、临沧地区等省内外剧团的演出。

劳动剧场　改建于1963年。昆明市属演出场所。位于民权街西段，东近武成路，西靠民生街，南接民权街。剧场坐北向南，为土木结构建筑，场内设观众席八百多个。剧场舞台的灯光控制室、化装室、服装室等设施紧密相连。

剧场原为市民大戏院，亦称为“社会剧场”，曾演出过文明戏，放映过电影。民国三十七年(1948)毛祺祥的剑佩京剧团在此演出，称为“春明大戏院”。中华人民共和国成立后，昆明市文化行政部门接管，由劳动人民京剧团刘奎官等在此演出，开始称为“劳动剧场”。1961年由昆明市文化局交昆明市评剧团使用。经1963年改建后，成为该团演出及办公的地址。

剧场接待过云南省京剧院、东川市京剧团、个旧市京剧团、贵阳市评剧团、贵阳市越剧团、楚雄州滇剧团、石屏县滇剧团等。京剧演员程砚秋、唐韵笙来昆也在劳动剧场公演过。

昆明剧院　建成于1959年。昆明市属演出场所。位于青年路中段，东临大东门、交三桥，西靠护国路、北通圆通山，南接东风东路。剧院坐西朝东，为钢筋水泥结构，占地面积有四千二百平方米，内设观众席一千四百八十三个，其中楼厅四百六十八个，正厅一千零十五个，是省市区三级剧院中容量最大的剧场。

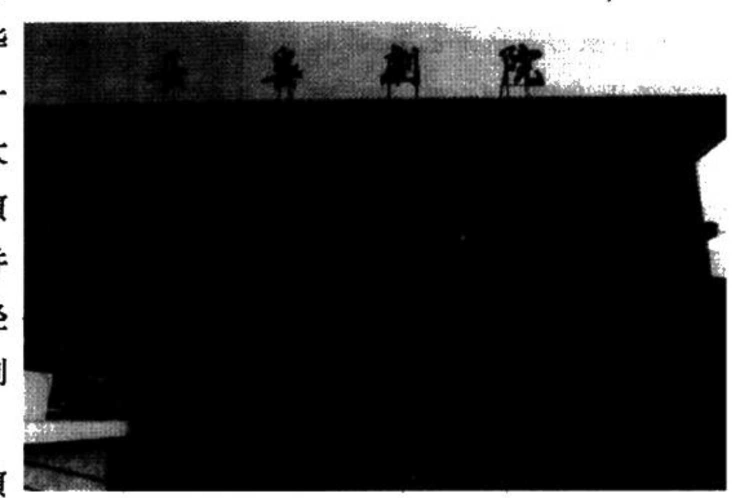


自1959年10月1日正式投入使用以来，曾对布幕、灯光、天幕、乐池、服装室、化装室等舞台设备、设施进行过更新改造。除安排昆明市属表演艺术团体在此

演出外，还接待过省内外不少艺术团体。中国京剧院、陕西省京剧院、四川省川剧院、山西省晋剧院等省外戏曲团体也到此演出。京剧演员尚小云、川剧演员陈书舫、越剧演员王文娟等亦到此献艺。昆明市的专业、业余调演、汇演也在剧院举行。

该院自 1972 年起，除演出外，还放映电影。

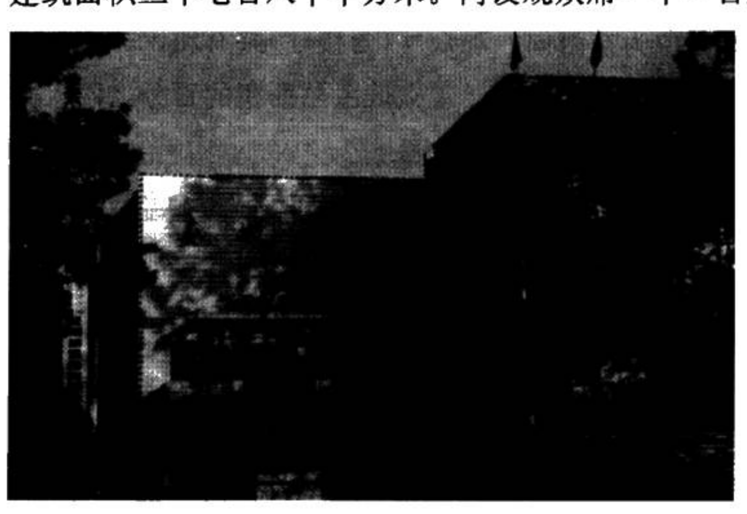
长春剧院　改建于 1979 年。位于长春路中段。东近护国路，西靠财盛巷，北临长春路。剧院坐南向北，为钢筋水泥混合结构。占地面积一百五十八平方米，内设观众席一千零三十九个，其中楼厅二百五十六个，正厅七百八十三个。剧场舞台的灯光控制、服装室、化装室及帷幕机械吊杆等设施较全。



剧场原为贵州会馆，后改为荣华茶园，演出京剧、滇剧。二十世纪四十年代末至五十年代初更名为“云南大戏院”，由殷汇州、关肃霜等在此演出。1960 年由昆明市滇剧团演出并管理，改名为“长春剧场”。1979 年经改建竣工后，正式定名为“长春剧院”。

剧院是昆明市滇剧团的固定演出、办公地点。并安排其他市属剧团演出，还接待过云南省京剧院、云南省花灯剧团、云南省文艺学校及成都市川剧院、贵阳市评剧团等省内外戏曲团体。

春城剧院　建成于 1980 年。昆明市属演出场所。位于白塔路与人民东路交接处。东靠人民东路，西接东风东路，北临白塔路，南近环城路。剧院坐东向西，为钢筋水泥结构，建筑面积三千七百八十平方米。内设观众席一千一百八十五个，其中楼厅一百四十五个，正厅七百四十个，以演出为主，也放电影。剧院的舞台灯光控制室、化装室、服装室、乐池及幕后吊杆设施较全，能适应多种形式的演出需要。



剧院从 1980 年 11 月 29 日竣工投入使用后，除安排市属剧团演出外，还接待过贵阳越剧团、鞍山曲艺团、北京曲艺团等团体演出。瑞士苏黎世的哑剧演员勒内·凯莱特、滑稽戏演员季米特里等也在该院进行艺术交流演出。

美国前国务卿基辛格，泰国、瑞士、丹麦等国家的政府代表团也到该院观看过演出。

祥云剧场 建成于1958年。昆明市盘龙区属演出场所。位于祥云街北段，东临祥云街，西靠南华街，南近金碧路，北接宝善街。剧场坐西向东，为土木结构建筑。实用面积为六百七十五平方米，内设观众席四百五十个。剧场舞台的化装室、服装室、道具室、灯光控制室、乐池等设施较全，适应于中小型团体演出。



剧场原为大众游艺场。该场自1953年正式建成后，由大众游艺场曲艺工作者联合会在此演出滇剧、京剧、扬琴、花灯、滑稽剧、相声等。场内无正式舞台，观众席设条椅。后改建时，增修了舞台，座席由条椅换为排椅，于1958年2月8日正式完工，交昆明人民曲剧团管理并演出。中华人民共和国成立十周年献礼演出，1960年全省滇剧青年演员会演，全省艺术节目汇演，均在此处设立演出点，1965年剧场交盘龙区毛泽东思想宣传站管理，1973年由盘龙区工交局接管，仅用于开会，后又改为仓库。1980年剧场交盘龙区文化馆使用。

大理州人民礼堂 原名大理专区礼堂，建于1952年，坐落在大理市下关天庆街。东连部队营房，南临天庆街，西与大理州卫校门诊部相接，北靠州文化局及州农牧局。1956年成立大理白族自治州后，改名为大理州人民礼堂。1968年1月“文化大革命”中因械斗遭毁，1969年重修。

大理州人民礼堂系钢筋水泥结构，面积为一千一百八十三平方米(含楼厅)，宽九十九米，长六十三米，为长方形建筑。坐落方位为东西向。观众厅(含楼厅)共有座位一千一百五十二个。舞台表演区占总面积的百分之二十六点三。观众区占总面积的百分之四十一点六，后台占总面积的百分之六。前厅占总面积的百分之十一。

大理州人民礼堂系非专营剧场，所以一般情况采用两种办法：一、演出团体演出时交纳场租；二、演出剧团与礼堂协商互相分成。

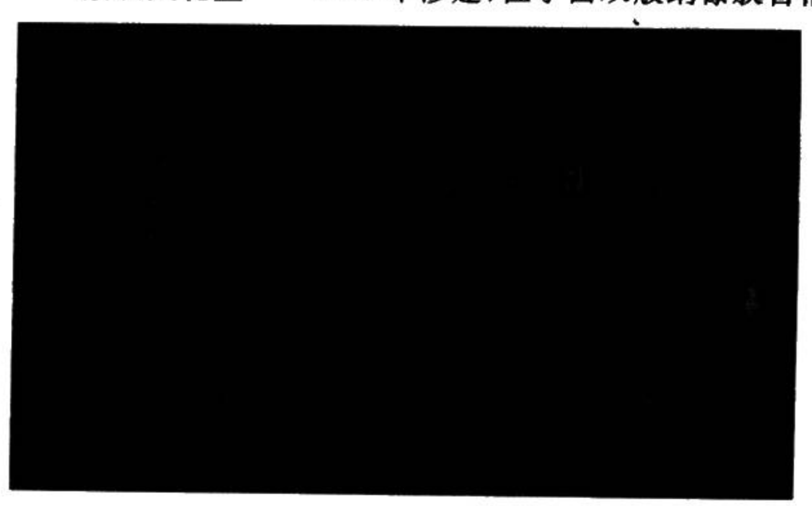
个旧人民戏院 于1954年初施工，同年7月1日落成。坐落在红河州个旧市区中山路北段。1980年1月动工大修，同年10月17日竣工，改名为“人民影剧院”。

个旧人民戏院初建时为砖木结构，占地九百九十平方米，戏院坐西向东，座位一千二百一十四个。1980年大修时改为钢筋混凝土结构，增建楼厅、化装室、乐池。舞台两侧附台各扩宽三点五米，台面离顶高十四点二米，台口高八米，台口宽十二米，总面积二千二百六十四平方米，座位一千二百二十二个。

该戏院初建时是在市人民政府领导下，成立人民戏院筹建委员会，采取公开投股集资办法进行，资金分公股、私股两部分。演出收入采取分成制，戏院为前台，租用演出的个旧市群众京剧团为后台，演出收入前后台四、六分账。1961 年 1 月 1 日，集体所有制的个旧市群众京剧团改为国营的个旧市京剧团后，经个旧市政府批准，将戏院产权移交剧团。

三十多年来，戏院除了接待省、州剧团外，还接待了中国京剧院、中国评剧院等国家剧团。全国著名演员杨秋玲、王晶华、孙岳、关肃霜、李忆兰，以及沈福存、马永安、李世英、小玉霜、张德富、郭新萍等均在此演出过。

景洪大礼堂 1958 年修建，位于西双版纳傣族自治州首府允景洪镇景洪南路中段。坐西向东。毗邻文化宫、州群众艺术馆、灯光球场、州歌舞团，是城区主要文娱活动场所之一。州文工团傣剧队的章哈剧《玉拉罕》、《凤尾竹下》均在此剧场首演。大礼堂原为砖木结构，水泥地面，舞台台面镶木地板。1978 年大礼堂经过翻修，改建门庭，更新坐椅，改为电影院。观众厅狭长，宽二十余米，长四十米，设木椅三十多排，可容观众一千三百人。舞台浅而窄，台口宽十二米，台深九米，台面至沿幕高六米，后台化装室呈长方形。



大礼堂曾先后接待过总政文工团、东方歌舞团、省歌舞团、省花灯剧团、思茅剧团等各专业艺术表演团体。周恩来、陈毅等国家领导人曾在此观看过文艺演出。此外，还接待过缅甸前总理吴努、老挝爱国战线党英模代表团、柬埔寨首相宾努等外事演出活动。

楚雄怀象剧场 坐落于楚雄市鹿城镇怀象街中段，坐东向西。1959 年建成，1962 年至 1982 年期间曾四次翻修。

剧场初建时是用楚雄县贸易公司的篮球场地改建的露天剧场。观众厅为帆布顶篷，坐位是高矮不等的靠背椅，于 1960 年加盖观众厅并安设坐位，1962 年又全部翻盖整个舞台，1971 年又增建了乐池。剧场占地面积一千一百二十平方米。台口高六米，台深十米，台口宽十米，设坐位七百九十六个，无楼厅。整个剧场为钢筋混泥土结构，瓦屋顶，由地方财政投资兴建。剧场建成后，楚雄



州文工团、滇剧团均在此演出。“文化大革命”期间，剧场改名为“工农兵剧场”，1970年起由楚雄州文工团接管使用。粉碎“四人帮”后，恢复“怀象剧场”名称，属楚雄州文化局，作为楚雄州彝剧团、滇剧团、文工团的演出场所；后成立怀象剧场管理组兼放映电影。

该剧场曾接待过中央民族歌舞团、中国人民武警部队文工团、湖北省歌剧院、湖北省百灵乐团、四川省凉山彝族歌舞团，以及省和各地、州的文艺演出团体。

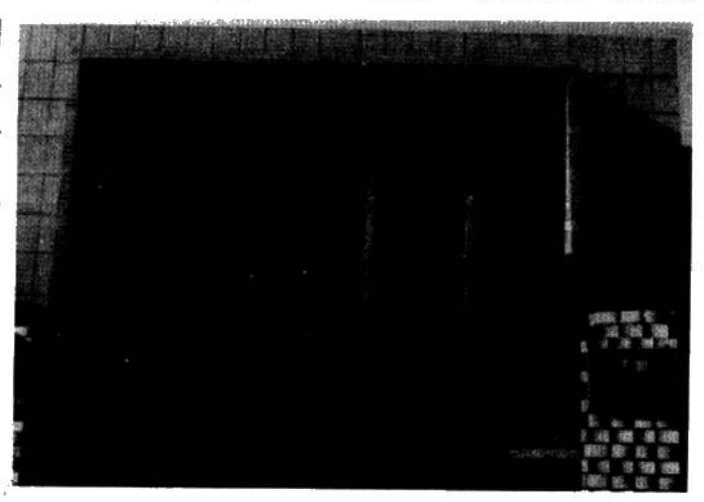
大姚县昙华剧场　建成于1982年。坐落于楚雄州大姚县昙华山。剧场坐西朝东，砖木结构。舞台宽七米，台深五米，两边有乐队伴奏室和灯光室。并装置有固定的灯光和布幕。台下设有木靠背长条椅，共有座位六百八十个。除本地的业余文艺组织经常在此剧场演出彝剧及其他文艺节目外，楚雄州、大姚县专业剧团也曾在此演出。

曲靖红旗剧场　1959年初曲靖地委决定拆除曲靖大戏院，在原址重建新剧场。



1959年8月，专区财政拨款十二万元动工新建，1960年4月落成，命名为“国风剧院”。1967年更名为“红旗剧场”，位于曲靖市康桥路，东临大街，左侧是建宁古城遗址。砖木结构。座西向东。面积九百五十八平方米。前厅长七米，宽二十五米；观众厅长三十二米，宽十九米，设铁木翻板坐椅一千二百个；舞台深八米，台口宽十二米，台面至沿幕高八米。舞台后面是内走道、化装室和办公室。前厅、观众厅、表演区比例是一比七比二。1980年重修，扩大表演区、将台口向观众厅推出二米，并增加坡度，坐位八百九十二个，使前厅、观众厅、表演区比例为一比六比三。

玉溪剧场　坐落在玉溪市周城玉江路中段，为钢筋混泥土结构，坐南向北。隶属地区文化局，由剧场管理委员会管理。剧场的前身是玉溪人民戏院。始建于1958年，砖木结构。建筑面积一千八百平方米，专供玉溪专区艺术表演团体演出。1968年“文化大革命”期间，剧场观众厅坐椅被撬，剧场移作酱菜厂。

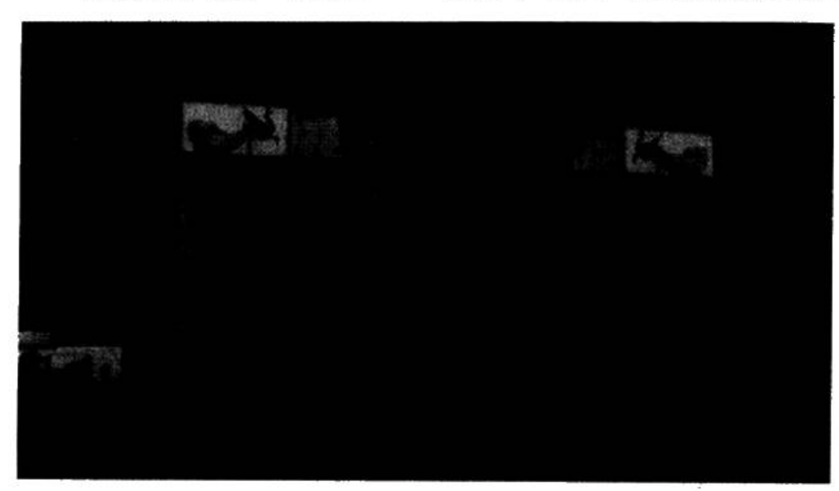


1971年地震后，经地区安全委员会检查属危房。1977年中共玉溪地委决定，拆除危房，拨款四十五万元，省文化局拨款十万元，自筹三万元重新兴建。总建筑面积三千七百八十平方米，钢混结构，表

演区二百六十平方米，观众区（含楼厅）一千四百平方米，前厅（含一、二、三楼）一千零二十八平方米，副台（含化装室）一千零一十二平方米。有翻板坐椅一千七百零四个，台面至沿幕高八点二米，台口宽十二点六米，台深十一米，音响、灯光设备齐全。还设置了活页窗及地下通风。

玉溪剧场重新修建于 1979 年，12 月 26 日竣工后，主要供全地区艺术表演团体演出。四川凉山州歌舞团、广西杂技团、全总文工团、省京剧院、滇剧院、花灯剧团、歌舞团、话剧团、以及中央民族歌舞团、中央民族乐团、广西南宁歌舞团和黑龙江、吉林等省的艺术表演团体都到该剧场演出过，剧场还兼放映电影。

潞西县芒市广场舞台　初建于 1956 年，开始为土台，中缅边民联欢前始修建。于 1960 年改建。坐北向南。砖混结构，瓦屋面。建筑面积为二百五十平方米，舞台宽十三米，进深十一米，屋高七点二米，舞台离地面一点二米，台口高度为六米，楼板舞台。舞台左面有两个侧厅。侧厅宽三点七五米，长十一米。舞台上四周有木天桥，舞台与地面的左右两角有踏步梯。广场内可容三万观众。

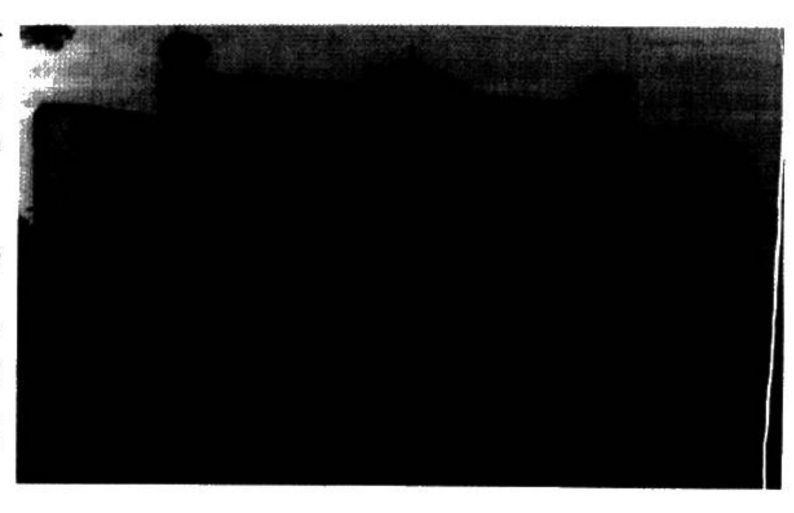


1982 年前为迎庆德宏傣族景颇族自治州建州三十周年重建。重建后的广场舞台坐向不变，建筑面积为四百二十平方米，舞台为排架结构，钢筋混凝土柱，钢屋架，白铁瓦屋面。舞台高度（从地面到屋顶）十二点一米，宽二十米，进深十六米，舞台的空间高度八点七米。舞台背面为化装室，化装室长十三米，宽四米，为砖混凝结构，平顶屋。舞台正面两边塑有两只孔雀，中心部位为红旗五角星；每边砖墙宽三点五米，两边共七米。舞台宽为十三米，正面墙为白色洗石子，台口的台座为杂色洗石子，楼板台面。

芒市广场舞台所有权原归德宏傣族景颇族自治州，后转归德宏州体育委员会所有。多年来，中共民族歌舞团、国防文工团、云南省歌舞团等曾在台上演出。每年的春节，国庆节、泼水节或其他节日，德宏州专业、业余傣剧队经常在台上为观众演出傣剧。

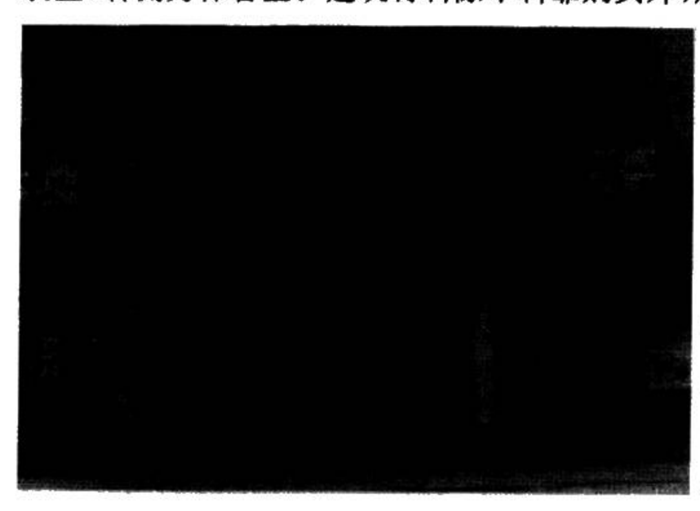
富宁县红卫广场舞台　建成于 1963 年。坐落在富宁县城的红卫广场上（现富宁县第一小学）。砖木结构，瓦屋面，台梁上搭有木板过道，供演出吊景、挂灯所用。台口高六米，台面高一点一米，台口宽十二米，台深七米，面积八十四平方米。两厢为文武场和演员候场处，面积约五十六平方米。后台与原工人俱乐部（现为体育室）相连接，有一门相通，有水泥阶梯上下，演出时演员可在俱乐部里化装或休息。

该舞台坐北向南，台口面对广场，广场可容纳万余名观众，广场上建有灯光球场等，是富宁县城人民的娱乐场所。



该舞台建成后，曾有云南省花灯剧团、文山州民族文工团、文山州壮剧团等在此演出过，富宁县举行的几次民间壮剧会演也在此演出。

富宁县影剧院 于 1958 年 11 月动工兴建，1959 年冬季竣工。该院坐落在富宁县城团结街，坐西向东，砖木结构。面积七百平方米，分为观众厅和舞台两部分，有座位九百六十个。台口高约七米，深约八米，宽约十二米，地面至台面高约九十公分，舞台左侧为化装室，右侧为保管室。建筑材料除木料靠购买外，所需的石灰、瓦、砖全由劳改队自烧。花费五万余元，由地方财政投资，产权属财政局。该院建成后，全称为“富宁县人民电影院”，又称为“三用礼堂”，为开大会、放电影、演出所共用。除壮剧演出外，1960 年曾接待过随中央慰问团到边疆演出的天津市杂剧团，还先后接待过广西壮族自治区木偶剧团、广西杂剧团、百色地区歌舞团、红河州文工团等省内外演出团体。



1975 年因其陈旧拆除新建，1978 年竣工。坐落地址及方位依旧不变，新场为砖木和钢筋混凝土结构，占地面积九百六十四平方米，有正厅、楼厅、舞台三部分。门面为四层钢筋混凝土楼房。台口高七米，地面至台面高八十公分，台深十一米，台宽十二米，灯槽宽一点五米，后台过道宽二米。舞台左侧为化装室，右侧为乐队座席。观众席一千二百三十六座，其中楼厅二百一十座，正厅一千零二十六座。名称改叫“富宁县影剧院”。产权属县财政局。由富宁县电影院和文山州壮剧团两家共同管理使用，壮剧团管理舞台部分，电影院管理门面大楼和观众厅，县上开大会也在此场进行。除文山州壮剧团在此演出外，还接待过云南省花灯剧团、昆明市歌舞团、昆明军区边疆文化服务队、文山州民族文工队。富宁县举办的几次业余壮剧会演也在此进行。

演 出 习 俗

云南各类戏曲剧种的演出习俗有许多是本剧种特有的，归纳起来，这些演出习俗可以分成这样几类：

第一类，供戏神。云南的许多戏曲剧种都供戏神，所供的戏神，各剧种不一定相同。戏神是剧种和戏班的保护神，有写在纸上的、有布制的、木雕的、泥塑的等等。

第二类，是和宗教有关的演出习俗。比如请神、送鬼等。

第三类，是和其他民族民间习俗相关的演出习俗。比如花灯、吹吹腔的一些演出习俗，就和农业活动方面的习俗有关。

第四类，是直接和维持戏班内部的团结与秩序，保证一出戏的演出顺利进行有关的演出习俗。比如滇剧的坐公堂，就是为了调解戏班内部的纠纷。

比较起来，云南花灯的演出习俗更多样化，而它的所有演出习俗的一个主要特点是与农事的密切关系。各个民族戏曲剧种，它们的演出习俗就和他们本民族的民族风俗联系在一起。比如吹吹腔的演出习俗和白族祭本主的风俗相关，傣剧的演出习俗和傣族人民心中的英雄人物阿暖相关。关索戏、端公戏、香通戏、梓潼戏这些傩戏剧种的演出习俗，与宗教的关系很紧密。比如关索剧，它供的神叫“药王大将”。有人说“药王”应该是“乐王”，又有人说应该是“疫王”。不管是三者中的哪一种，关索剧艺人都把它当成神，而且是有“大将”称谓的神。艺人们把他们演出用的三十六个面具，称为“三十六个上将”，也称为“三十六个花关索”，这样，花关索就不仅指一个人，而是武神的代名词。至于滇剧、大词戏这类剧种的演出习俗，基本上是梆子、皮簧、高腔剧种演出习俗的云南化。

中华人民共和国成立后，云南各戏曲剧种原有的演出习俗大都消失了。这些习俗的消失，主要因为它们被看成是传播封建迷信的东西。只有在一些偏僻的较为封闭的地方还保持着一些原来的习俗。新的演出习俗建立的不多，比较突出的是结合各种节日的演出活动。比如结合春节，许多农村就要举行群众性的新的社火活动，花灯就是这种活动中的主要的组成部份。在白族的赶三月街、绕山灵、祭本主等节日中，往往要演出白族大本曲和吹吹腔。壮剧则是在“开台”、“扫台”等活动上换上了一些新词。在彝族的插花节、火把节中，主要演出彝族歌舞，有时也演出彝剧。

供奉戏神 滇剧供的戏神是老郎。花灯供的是灯神，有的是写着“冲天风火，唐王花灯神位”的牌位，有的是写着“冲天风火宅宅老龙神位”的牌位，有的是写着“当年得道太平花灯之神位”的牌位。有的戏神是金毛狮子大王，有的是金火娘娘，有的是灯炎娘娘，有的是南岳土主，有的是灯神童子，有的是逍遥快乐天尊。玉溪地区澄江县松园村彝族唱花灯，供的灯神是个女的，没有名号。吹吹腔、大词戏供的戏神也是老郎。壮剧的分支富宁土戏，唱〔哎的奴〕腔调的供华光，唱〔哎咿呀〕腔调的供唐明皇，牌位头上写“梨园宫”三字，中间写“敕封唐朝明皇梨园太子先师之神位”，两边的对联是“日田晶畾动天地，月朋朤朤照乾坤”。关索剧供的戏神是药王，牌位上写“敕封有感风火药王”。梓潼戏供奉梓潼帝君。香通戏演出时供的是太上老君等三百六十个神仙，都有牌位，称为“黄牌”。大关县的端公戏，1949 年前供的老郎太子是木雕的，穿蟒袍，戴皇冠；1950 年后改用纸写的牌位，牌位左边写“声音童子鼓板先师”，右边写“鉴脸童子变体大神”，中间写“康朝敕封老郎太子霖尊神位”，“霖”、“鉴”、“变体”是什么意思，艺人也说不清楚。

镇台 唱滇剧时，凡是新建的戏台，都要镇台。镇台是由戏班中一男角演员先斋戒沐浴，凝神静坐三天，然后装扮成灵官。随着场面上敲〔四面请〕，持鞭上场舞动，再高坐桌上，班主烧钱化纸，灵官念“风调雨顺，国泰民安”之类祝词，再作舞鞭表演，入后台，将所持之鞭供在老郎的牌位前，自己画三道符，用白布印出自己脸上的硃色，一并交班主挂在台子的正中，自己再卸装。以上，凡是由花脸行扮演灵官的叫财神台，由生脚行扮演灵官的叫文昌台，由小生行扮演灵官的叫韦陀台。大词戏也兴镇台，仪式和滇剧的大同小异，但它是扮演雷祖镇台而不是灵官。

开台 凡是正式演出，都要举行开台仪式。滇剧的开台仪式，先是跳灵官，和镇台的跳灵官一样。在开台中，跳完灵官之后，就要跳加官，然后正式演出。大词戏的开台要举行请老郎的仪式，即把老郎牌位请到后台供奉。观众可以向老郎祈祷，捐献功德，把子女拜寄给老郎，求他庇佑。傣剧的开台要由幕整（戏师傅）带领部份演员到寨头小屋向召贺蛮（寨神）祈祷，把寨神牌位请到设在戏台前面的香案上，请寨神看戏，一直到整个演出结束。之后，再到神树、鬼树前烧香祷告，然后才能演戏。演出前还要先扮财神念“十打”词，即“一打风调雨顺，二打国泰民安”之类祝福词。吹吹腔的开台是必须先出财神、魁星、福星，他们在台上作些表演，这叫《三出首》。壮剧的开台各支系不尽相同。富宁土戏唱〔哎的奴〕腔调的是华光开台，唱〔咿嘀嗨〕腔调的是灵官开台，唱〔哎咿呀〕腔调的是八仙开台。扮演华光、灵官、八仙的演员在开台中都要念吉祥的祝词，如“前一枪风调雨顺，后一枪五谷丰登”之类。接着要跳加官，加官有男的也有女的。跳加官时，由另一演员接受观众递来的红封，并持红贴向观众道谢。在场面上，开台时还要请摩公（宗教职业者）或戏师傅启动锣鼓。即由摩公或戏师傅用鼓槌沾水在鼓面上照“台符圈”画九圈，画一圈念一句咒语，咒语是：“一转天地动，二转日月明，三转达三江，四转四人心，五转五雷动，六转六合心，七转七星照，八转八

万方，九转美女现，请太君急急如律令。”锣鼓启动后就敲打“大闹台”。整个开台秩序是：启动锣鼓、大闹台、跳华光（或跳灵官、跳八仙）、跳加官。壮剧中的广南沙戏开台时请戏神，由摩公念咒，走五方，在鼓上画一个大“雷”字，四个小“雷”字，表示五雷守大门；在台子中间画一个大“伞”字，四个小伞字，表示神将镇顶，戏台平安。演出日期必须是单日，双日不演。壮剧中的乐西土戏的开台，因为他们没有固定的戏台，所以要先搭台子。台口的方向，要看风把蚕豆吹向哪边就朝哪边。接着用草扎个人，用铁链子拴在台子脚，保护演武戏时不出问题。在全寨妇女中挑十个妇女为演员们办伙食并为男旦装扮，不要孕妇。演员沐浴净身，不得与女人同房。演出的第一天必须是虎日，由灵官与土地先踩台。灵官站在台中，土地点燃一百支香，以鸡冠血点在灵官脑门上，灵官说吉利话，燃放鞭炮，灵官、土地下场后，一老艺人上场唱〔催场调〕，哪个演员还没有到场就催哪个，之后正式演出。

出行　关索剧因为是在广场演出，所以不是在台上举行开台仪式。演员们先到村里的五显庙中，向所供的药王牌位叩拜，说：“药王大将，今年我们诚心诚意替你家去玩玩。”然后排练节目，艺人叫“练武”。练到除夕前，大家在寺里净身三次，从此只在吃饭时回家。大年初一，先向戏装磕头，然后装扮，接着出发演出，叫“出行”。前后两面飞虎旗，花关索、张飞走前面，孔明、刘备压后，其余角色走中间。队伍挨家挨户去拜年，叫“踩家”。进到人家里，先由一人念祝词。家家都走完了。才到广场上演戏。到村外演出叫“踩村”、“踩街”。

开坛　梓潼戏的开台叫开坛，哪家请唱戏，就在哪家设坛。一般是求子或儿童生病的人家。“坛”是在人家堂屋的神龛上供梓潼帝君像，两旁各放一个木雕的“太子”，香炉内插三柱香，摆三杯酒，坛师唱〔百花诗〕，扮演点台仙官和灵官的演员出场，举行点台仪式，之后才正式演出。大关县的端公戏的开台也叫开坛，要唱开坛戏。先搭台子，要正对请唱端公戏人家的大门，在人家堂屋的正中挂李老君的画象，两旁挂老郎太子、鼓板先师画象，还要挂诸神画像。坛师在每个神像前放白酒一杯，演《请神马》，主人请端公戏艺人和观众各饮一杯下马酒，然后演员开脸，吹三遍牛角号，七人上场，戴脸壳、吹打、敲鼓，围着一个簸箕转圈，边走边唱，唱词是吉利话，如“五谷丰登，财源茂盛”之类。这叫“圆坛”，是演正坛节目开台时必须举行的。然后，掌坛师舞排带，这是一种单人舞蹈。镇雄县的端公戏开坛，先由土地出场，做打扫街道动作，讲些滑稽的话，接着，金童玉女引灵官上场，灵官全身装扮都是红色，脸、胡须都要红的，两眉上画一只“慧眼”，称“红灵官”。灵官左手捏“灵官诀”，右手执金鞭，到台中扫腿，跳到神位上坐下。（神位是摆在舞台正中的桌子。）金童玉女执扇子、蚊帚坐在灵官两旁，掌管香火的香灯师端“灵官菜”上，“灵官菜”是红烛一对，白酒两杯，猪肉一块，还有钱纸、香。香灯师把“灵官菜”供在灵官面前。掌灯师烧钱化纸（称“展光”），点燃腊烛（称“开光”）。将鸡血抹在灵官的慧眼上、金鞭上、捏灵官诀的手上（称“点相”）。然后向灵官禀告有关演出情况，请灵官“开金口、露银牙”。灵官大叫“大吉”、“扫邪归正”等话，在鼓乐声中下场，正式演出开始。香通戏演出前要“作法事”，艺人们在太上老

君等三百六十六位神仙牌位前供奉三牲，烧钱化纸，念经念咒，每一剧目演出时最先上场的人都要唱“请神歌”。

迎灯神 花灯演出前要迎灯神（或叫请灯神）。红河地区的彝族迎灯神时，在灯神牌位前唱〔进口调〕、〔请神调〕，然后拜龙树，唱〔拜树调〕。牌位是放在庙里的，拜庙时要唱〔拜庙调〕。曲靖地区的曲靖县，他们的花灯叫“地灯”。他们的请灯神仪式，除了向灯神牌位叩拜外，还要在请唱灯的人家的门前，挂一盏“印灯”，灯班要去叩拜，念祝辞。楚雄地区的元谋县，请灯神的仪式很隆重，叫“迎圣”。有司仪，要读花灯告文，念请神咒。告文叫“迎圣祝文”，神咒是“金光神咒”。楚雄地区的花灯，有的地方请灯神要请道士为灯神开光（在灯神额上点鸡血）。有的灯班要跳钟馗、跳门神、跳加官、跳麒麟、跳双猴、跳蚌壳、有的要唱观音采茶。玉溪地区的花灯，迎灯神时还要迎别的神，一种神叫“荤神”，就是土主，一种是“素神”，就是雷祖和四天后。澄江县松园村的彝族迎灯神，是由一个老婆婆把灯神背着，跟着灯班演出。巧家县的花灯，在迎灯神时还要卜卦，化符，看演出吉利不吉利。去迎灯的人家演出时，要扮孙猴子、沙和尚等角色，到人家家里要烧香拜神后才演出。

扫台 傣剧演完后，戏班和寨子里的人共同进餐，姑娘向人们敬酒，互相向对方喂酒，叫“吃花酒”。戏班要烘戏衣，说是把戏衣上的鬼烧掉。吹吹腔演完戏后要送戏神，举办百鸡宴，宴上供戏神的东西，只有小丑能吃。富宁土戏的扫台，也要华光或灵官或八仙出场，然后摩公念经。乐西土戏的扫台仪式是灵官、土地上场，土地以鸡血点灵官的人中穴。灵官念祝词，燃放鞭炮，灵官、土地退场。全体演员持铁链到各家以铁链扫荡一遍，表示驱邪逐鬼。关索剧在演出结束后要送药王，等全村人都入睡后，演员向药王跪拜，之后，把戏衣放进箱里，箱子放在五显庙里。戏衣有破的，要由村里最老的妇女缝补好。梓潼戏扫台叫收坛，收坛时，取下梓潼帝君的神像，掌坛师和别的端公充当诸神，登上主人家的神龛就位，把两个“太子”送给主人家。端公戏扫台要由灵官出场，祝告演完戏后清吉平安，并烧掉戏神及诸神牌位，下次演出重新写牌位供奉。

送灯神 红河地区彝族唱花灯送灯神时，要按十二属相推算，测定送灯神的日期与方向，然后把所演过的剧目，每出都演出片断，要把灯神牌位与灯笼烧掉，扯断四弦（一种彝族弹拨乐器）的琴弦，三天内大家不准唱灯调。楚雄地区的花灯送灯神，有的灯班要请端公骑在一条纸扎的小龙身上，敲着羊皮鼓跳神，还要焚烧祝文。有的地方还要先做灯神会，唱一天一夜花灯，之后全村人散福（聚餐），才烧灯神牌位。有的送灯神时，一定要唱《大王操兵》这个剧目，据说是为了表示对过去曾在当地住过的彝族人民的怀念。有的送灯神时，演员要装成五大天君到各家去扫荡妖邪。巧家县的花灯在送灯神时，先拜灯神，然后将纸糊的灯笼、春花棒烧掉，再将灯班掌握的全部折子戏每折唱一点，或加唱《大观花》以感谢神灵。

节会戏 民间有各种节日和各种“会”，滇剧班子常唱节日戏和会戏。比如旧历大年

初一要唱《黄金诰》，二月初二要唱《彩楼配》，五月十三要唱《单刀会》，八月十五要唱《后羿射日》。凡城隍庙会、玉皇会、龙王庙会、灵官会、天子会等都要唱会戏。玉溪地区和南华县的花灯，在为土主庆寿时要唱灯，玉溪在每年旧历正月都要迎土主、雷祖等神，也要唱灯，神被迎到哪个村，哪个村就唱灯，大家比赛谁唱得好。在迎神赛会唱灯中，农村人家要接已出嫁的女儿回娘家看灯吃米线，所以叫"过米线节"。大理地区、玉溪地区在中元节(农历七月十五日)还要唱灯，叫"踏波会"。一般在祠堂里唱，剧目是《三孝记》、《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》等内容表现孝道的戏。大词戏的演出，主要就是在庙会时的酬神演出。庙会集中在三、七两个月，演出也集中在这两月，每次三至五天。演出《目连救母》、《精忠说岳》等。白族在迎本主的节日里要唱吹吹腔，全村人要聚餐，但每桌的肉不能超过八两(十六两为一斤)，表示只有本主和戏神可以吃到一斤肉。

滇剧班规习俗　滇剧戏班内部有台规，大家都得遵守。台规规定前台后台的职责，前台负责观众场子里的事务，后台管戏班。后台设总管事和副总管事，他们管理艺人的去留，包银的多少。七会——即生行的文昌会，净行的财神会，旦行的观音会，丑行的土地会，龙套行的得胜会，文武场面的吉祥会，老旦行的王母会；管箱行的四扎头算半行；这七个半会的老少的安排也归他们管。艺人之间发生争执，或艺人违反台规难以解决时，就要坐公堂，全体人员参加议论解决。后台还设排戏管事，负责有关排演事宜；坐钟管事，负责演员的准备工作、催场等事宜；龙套管事专管龙套；男角管事、女角管事分别管男女角色的演出。滇剧戏班的师徒关系，也有一定的习惯。拜师收徒要有介绍人，要立字据等等，与国内其他剧种的情况差不多。滇剧每年戏班开箱唱戏，都要在舞台后墙上贴张白纸，预备一罐清水，几支新笔和银硃、白粉、锅烟。班主先对全体演员说："七会老少先生，我要发笔了，太子菩萨保佑开张发财，台口旺向，多出人才，清吉平安。"大家说："大家发财，台口旺向。"于是由文昌会的当家生脚，财神会的当家花脸，观音会的当家旦脚，用笔蘸颜色洒在纸上。如果红色的多，就表明财气好，点点不断，表明台口好。发完笔，三吹三打，再打排鼓，然后开戏，先唱《黄金诰》，再唱《跳加官》，第三出唱《六国封相》。滇剧戏班每年腊月二十七日封箱时，要唱三天反串戏。唱主角和唱配角的互相换过来唱，各行当的演员扮演不属本行的角色。唱反串戏的收入用来"做会"打牙祭。滇剧戏班每年六月二十四日还要在滇池这类云南的高原湖泊边举办大耳朵会，烧钱化纸，供奉祭品，散福聚餐。戏班里掌阴教的要打卦，预卜这一年班子的吉凶祸福。事毕，所有的碗筷都要丢到水里。举办这个会，是相传某戏班(已说不出是哪个戏班了)某次在途中翻船，幸而船上装着猪，大家抓着猪尾巴得救，因此举办"大耳朵会"，报答猪的恩情，为得救的同行庆幸。

其他演出习俗　云南民间婚丧嫁娶修房盖屋，有的地方就有唱戏的习惯。在昭通地区，家里有病人或觉得不清吉，可以请端公做法事唱端公戏，这由法事(做道场)、正坛、耍坛三部分组成，也叫二十四坛。程序是：1、念梓潼经；2、诵梓潼忏；3、上梓潼君；4、领牲(杀

猪、羊)；5、趟生(供奉)；6、接神；7、造席；8、收兵；9、礼请；10、开坛；11、打棍；12、出小旦(开始演出)；13、四耳打草鞋；14、画梁变材；15、回宿；16、坐墩；17、造井；18、打阴兵；19、耍枪(演武戏)；20、撒九洲；21、行罡；22、出隐兵和土地；23、搭桥招兵；24、收兵圆坛。保山地区香通戏，为人家演香通戏时，或演一天，六个剧目；或演三天，十八个剧目。如果演五天，三十六个剧目，就叫"全神"。在民国时期演全神要收三百块银洋。梓潼戏是为求子、治儿童的病的人家演出的，可演三天三夜，或七天七夜。傣族土司衙门，每年旧历正月十五，要举行开印仪式，这时就要唱傣戏。剧目是《封侯挂印》、《八仙过海》、《三圣归天》。大词戏在人家出丧时被请去演唱，叫"闹花丧"，参加者可自选唱段。巧家花灯分愿灯和耍灯。愿灯就是为求子、治病、除邪、祈福的人家演唱的，演的节目有《亮五方》、《安家神》等。大理地区，民间在盖屋奠土、庆寿等活动中往往要唱花灯。这类演出，在结尾时一定要有关于"封官"的剧目，比如《刘秀封官》、《游龙戏凤》之类。云龙县的白族在祭本主时举办的"装社火"活动中，要唱花灯调。剑川县的白族妇女在祭青姑(即紫姑)时，用白族的山花体格式来唱花灯调。楚雄地区的大姚县，民间在盖新房时，要"谢土斋"，就是道士做法事，但同时要演唱花灯。演员装扮成土地公婆、五方神君、渔樵耕读、张班鲁班、十二属相等角色。先由道士与土地表演一段"盘土"(关于土地的滑稽问答)，然后土地请神君退位，接着演唱《开财门》、《数鸡》、《备驴》、《还愿》、《劝赌》等五场花灯折子戏。这些是为了安神奠土答谢工匠。玉溪农村有请七姑娘的习俗，七姑娘即紫姑，厕所之神，但又与蚕桑有关，请七姑娘就要唱花灯。白族在春季栽秧前后，有举办"田家乐"、"春王正月"等习俗。在举办田家乐时，吹吹腔艺人装扮成渔樵耕读及秧官等角色，到各村各寨去唱吹吹腔。"春王正月"是吹吹腔艺人扮成县官、衙役等角色，到寨子里表演设法堂，审问正月间生孩子的人，因为他们防碍栽插。被审问的人要承认有错，愿意受罚。栽秧时节，白族民间要举行"栽秧会"，这时，吹吹腔艺人在田埂上唱吹吹腔，吹唢呐，栽秧人栽秧的节奏要与音乐的节奏一致。如果有人过路，扮演"秧官"的艺人，可以盘问他为什么不参加农作。民间办喜事，请吹吹腔演唱，叫"闹棚"。民间办丧事，请吹吹腔演唱，叫"贺灵"。红河地区的彝族村寨，每逢婚丧嫁娶，常请花灯班子去演出。有的还要灯班陪新郎去迎亲，返回来后跳响竿舞，唱〔敬酒歌〕，演喜闹剧。如果办丧事，灯班陪主人家送葬，跳狮子、跳响竿舞、演悲剧。乔迁、庆寿、抓周(婴儿满周岁时的一种活动)也唱花灯，灯班未进主人家的门时，乐队奏〔过街调〕，进了门奏〔进门调〕，演员唱吉利的唱词，灯班出门时奏〔出门调〕，演员再唱吉利的祝词。曲靖地区演唱花灯，如果两个灯班碰在一起，就进行盘灯。不愿意盘灯的灯班，就戴上草帽，把牛鞭插在腰里，对方就要让开路，据说这是因为朱元璋放过牛，而他的家乡是出花鼓的凤阳。楚雄地区的花灯在做演出准备工作时有一定的规矩，禄丰县要"张榜"，公布有关人员的职务。元谋县把做演出准备工作叫"圆场"，彩排叫"挂衣"。玉溪澄江县的松园村唱花灯，从来是父子相传，不准妇女参加。大词戏的演唱活动由会首承办，经费靠功德。演员担任什么角色，由演员

自报。傣剧的戏班，如果幕整（戏师傅）死了，戏班就要演唱最拿手的一本连台戏，唱完，到寨边烧掉班里的一件戏衣，大家从火堆上跳过，并叫“魂”。这叫“炮色整”。这样做一方面是为了避免人死带来灾难，另一方面是表示对幕整的怀念。

文 物 古 迹

昆明乐王庙碑记 乐王庙故址在今昆明市盘龙区人民政府所在地。为清初昆明梨园会馆，是部分戏班集合居住之所。始建于清康熙四十年(1701)。碑文载明是由“石俯班谭二官、长乐班杨茂如、大攒班沈得官、左小班王道成”等捐助功德兴建的。乾隆二十一年(1756)又经“桂林班霍玉、金升班张似盛、金玉班李名扬、秀雅班孙朝辅、荣和班崔歧黄、玉林班王元中等”捐助功德重修。碑文还记载：千佛殿住持僧瑞雪，施舍四丘田给乐王唐僧宗莲，并且立下“施田信据”给宗莲作为凭证，声明施田是为了“永做功德，供奉香火，付僧宗莲，永远遵守，不得废弛”。乐王庙现已不存，原碑已毁，碑文抄件也在“文化大革命”中被烧毁，只有油印抄件留存。从碑文可知康乾间曾有十个戏班来昆明演出过，但声腔剧种不详。

宜良草甸土官村土主庙清康熙戏台碑记 立于康熙四十六年(1707)，现存土官村土主庙内，嵌西北山墙上。碑额高零点四米，呈半圆形，上镌双龙腾飞图案，并“戏台碑记”楷书大字。碑身高一点一米，宽零点六五米，字二十四行，行六十二字，碑文的主要内容是说为什么在烟光景帝(景帝，是云南对土主的称呼，烟光，指高原湖上烟雾迷漫)的庙前建盖戏台。与戏有关的语言有：“戏何自乎？自于唐之玄宗也。”“各村之盛会不一，见寄之歌唱，妆以傀儡。”(见彩图)

澄江西龙潭轮流演戏碑记 此碑清乾隆二十年(1755)立。现存澄江县西龙潭龙王殿前。碑长一点一五米，宽零点八五米，青石，无碑额，上端自右至左刻“轮流演戏碑记”六字。碑文为楷书，左行题为“澄江府河阳县正堂加三级纪录三次王”。正文为：

示意照得每年各村营演戏事头龙立夏及龙王庆诞牌到分定轮着村营演戏一天报答　神庥灵佑万民理宜敬□□惆俟候应办不得抗拗各宜尽心凛之慎之如违严拿重究特示

计开：西街　阜民村　演戏一天

团营　演戏一天

许营　许家村　演戏一天

廖营　赵旗村　演戏一天

高楼房　旧街子　大西城　演戏一天

朱官营　演戏一天

小洋村　小里村　猫耳村　演戏一天

上左所　演戏一天

上左所　演戏一天

黄家营　田家营　沙田　演戏一天

矣落村　水碾　果子园　演戏一天

撒马都　前师家村　后师家村　演戏一天

前香村　后香村　演戏一天

前所　大营　演戏一天

前小营　后小营　高七营　矣草村　演戏一天

万家营　曹家营　演戏一天

大河口　正海营　演戏一天

马家村　哈家村　演戏一天

百祥　马家村　演戏一天

前吉里村　后吉里村　演戏一天

鲁溪营　演戏一天

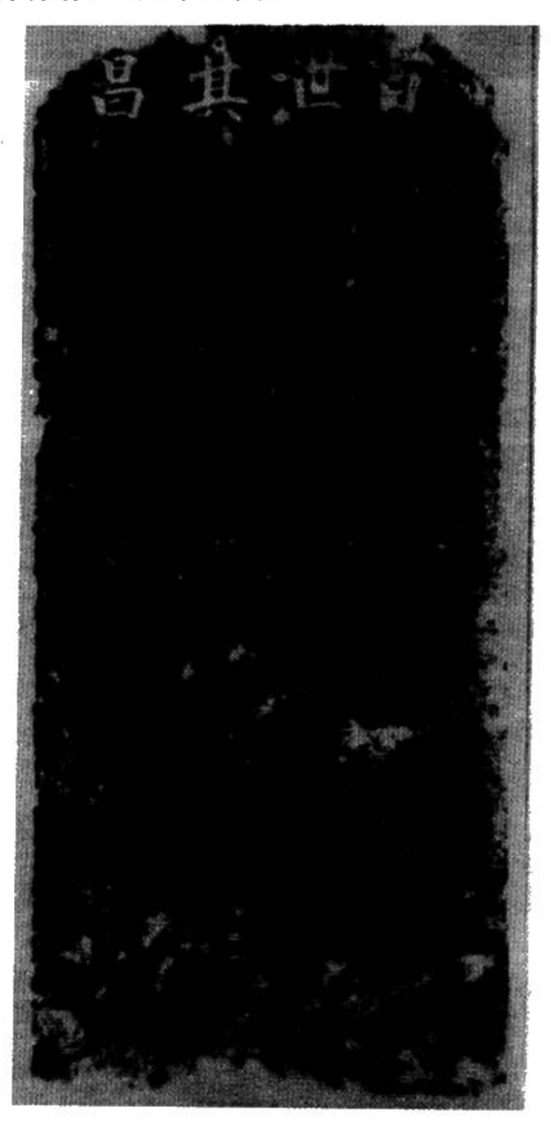
洋潦营　新河口　演戏一天

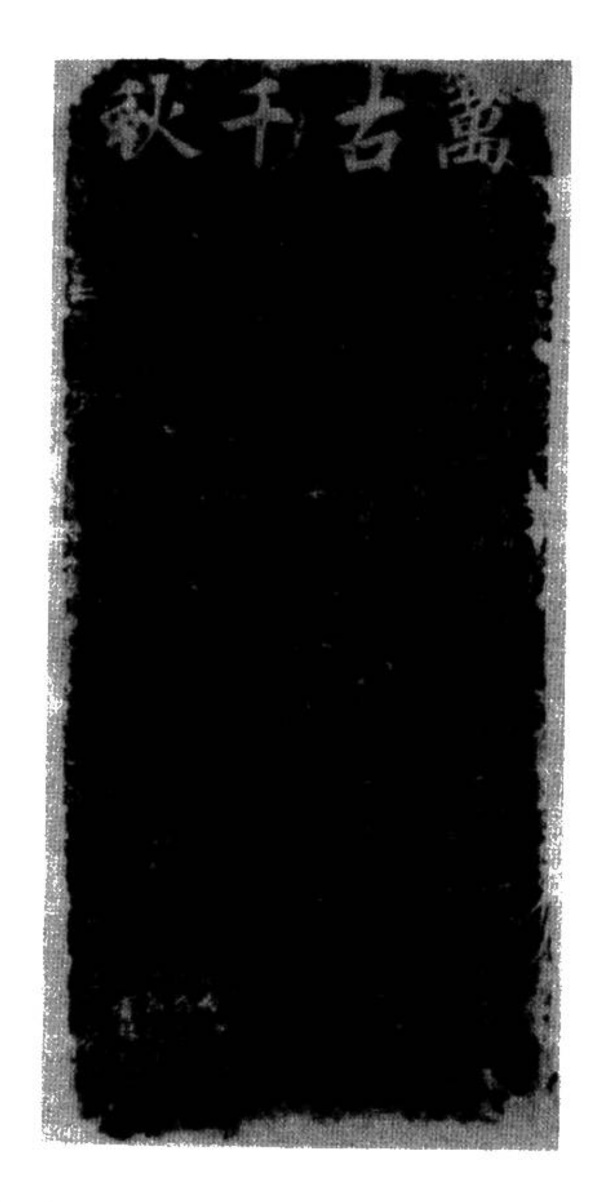
乾隆贰拾年叁月　日示　派定

昆明老郎宫观音殿碑记　老郎宫遗址在今南昌小学一带。此宫始建于乾隆五十三年(1788),由在昆明的吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班等集银六十两,购得白鹤桥东双池之南的空地一块建造。官府首颁执照,并出告示,以维护庙产的合法权益。老郎宫前殿有观音,因“未免妥奉不恭”,于乾隆五十八年另建后殿以祭,并立有碑记。碑文载明,曾向“宰宦士庶”募捐,捐功德者多为戏班、商号及督抚官员之眷属。共捐银六百两,其中列名者有“富大人东院内班”、“谭大人西院内班”及“吉祥班杨仙官室人纪氏”等。富大人即云贵总督富纲。谭大人即云南巡抚谭尚忠,他们各有一个内班,班中人多演唱昆曲,随官来去。杨仙官即吉祥班班主杨永泰,当时杨已死,由纪氏主事。该班于乾隆五十三年以前来昆,其妻纪氏捐银一百零二两五钱,为捐赠最多者,足见吉祥班演出兴旺,实力雄厚。

以后老郎宫不断购买附近房屋田产,到咸丰元年(1851)为止,共达十五起之多。光绪时官府将老郎宫一带命名为老郎宫街,多为众戏班艺人居住。老郎宫于民国三十一年(1942)被日机炸毁,戏班无力修复,庙产被人占领,庙碑不知去向,只有拓片和地契的复制

件保存。（见下左图）





重修老郎宫碑记　此碑立于道光二十二年(1842)，距建盖昆明老郎宫已五十三年，故碑文云："奈日久坍残，未经修葺，殊觉减色。今各班人等公捐余金，重为修理，焕然一新，庶洽诚敬，而壮观瞻。"其中列名者有"新班"、"普旧改班"等称号，可见当时的班社已改组合并或保留原牌号。还有"梅花当子班"、"清音当子动笛子丝弦"，似为江西、四川等地来的歌女清唱小班，与后世的曲艺相近。捐银经过公议，演职人员则按行当与收入情况分捐，且划分为组，如"小旦先生"共捐二两四钱，"生脚先生"、"花脸末外先生"、"老旦正旦先生"、"场面"各捐一两二钱，"管箱抬杂"捐一两，"伙房打杂"捐四钱，"代学生相公唱哪行上哪行"者只列名而不捐钱。碑上所列行当一直为滇班沿用。此后老郎宫于光绪二十六年(1900)又经滇班重修，直至民国三十一年(1942)被日机炸毁。（见上右图）

安宁万年台地契碑　碑在安宁县禄裱白邑村普贤寺文佛殿遗址。道光二十年(1846)十月十六日立。碑高一点一米，宽零点三三米，文九行，存三百五十三字(缺二十五

字)。碑文大意为白邑村民李贵、杨士高、杨林川三姓自愿将祖遗田地六块,永远送给普贤寺文佛殿作为看戏之所,碑文又云:"送地之日合境众议情愿出功德钱三千六百文供后台子上使用。"这是当地群众除自愿捐地拟建戏台外并捐钱供后台使用的地契碑记。为禄丰县文化馆史岳灵访得。

宜良古城老戏台碑　为修建宜良古城老戏台而立。碑文落款年月为"大清同治十年(1871)岁次辛未仲春月"。碑高二点五米,宽一点二五米,上题"万古常昭"四字。文中记述了修建戏台的动机和表彰为修建戏台捐资的乡绅士民,还记述了戏台落成后的景象。此碑原立于戏台背后一侧,1950年掀倒后埋于戏台墙下,1982年由宜良古城区发掘而出,保存于文化站内。

女蟒　此服是弥勒县虹溪区民间保留下来的。1950年由当地群众赠给该县滇剧团作为戏服。传说这件衣服是明末严世藩后裔世代相传下来的。经鉴定此古服是清末的仿制品,其质料接近近代,其造型工艺也增加了许多近期针织技术。

蓝色龙剑衣　此服是泸西人张保和出任湖南永州镇总兵时穿的武官服,为清代咸同年间制作,1950年"土改"时没收交泸西县滇剧团作为戏剧服装。据鉴定,此服反映了当时宫廷编织技术的高超水平,衣服的质料为上好丝绸绢,是官服中较好的品种。(见下左图)





清代官服　此服也是张保和本人穿的官服,制于咸同年间。1950年"土改"时没收交给泸西滇剧团作戏服。(见上右图)

蓝底色绣花勾金龙箭衣　清鹤丽镇台李维述(字信古,云南楚雄人)遗物。李于清同治五年(1866)任广西右江镇台,继后又历任金门提督等职。清王朝曾赐他黄马褂和此龙箭衣。李死后,黄马褂用于殉葬,龙箭衣留子孙珍藏。楚雄共乐社成立后,其孙李朝选将此物赠与滇剧艺人作演出之用。此龙箭衣绣有三色水波纹及金龙、白鹤等图案,常用于扮演康熙、鲍叔牙、刘备、薛平贵等人物时穿戴。此衣现存楚雄州滇剧团。

象牙朝笏 长四十八点三厘米，厚零点六厘米；宽，大头为七点八厘米，小头为五点五厘米。此物是文山州广南县滇剧班主张海清于清代光绪年间制作的，后为泸西县滇剧爱好者、当时出任广南知县的李新斋向张购买带回泸西，现由泸西县滇剧团使用。



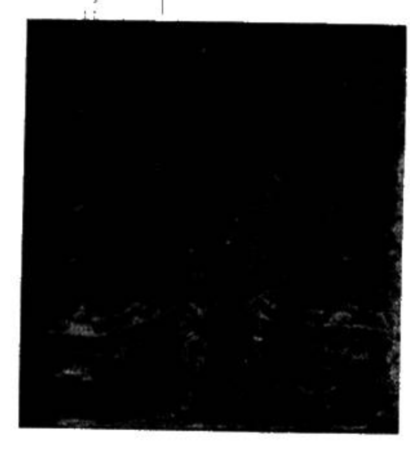
禄丰大美桥戏画 收集于禄丰县仁兴镇障保办事处大美桥村中。共八幅，画在厚麻纸上。每幅高零点五米，宽零点三六米。每幅画上分别写有：《周幽王宠褒姒》、《昭君和番》、《薛焦（蛟）盗丹》、《匡胤送妹》、《赵春山》、《陈姑赶潘》、《蒋士龙（世隆）闯寨》、《蒋士龙（世隆）戏伞》等戏名。图画技法，风格与王官厂、海子营戏剧壁画基本相同。大约是清代光绪中期所作。

楚雄莫苴旧村王氏宗祠戏曲壁画 画存楚雄市莫苴旧村王氏宗祠大殿窗户上端。共六幅，可辨认出剧名者有：《闯宫》、《洛阳斩单》、《醉写吓蛮》等三幅。该壁画溶水粉、工笔、版画于一炉，画工细腻，形象生动，神态逼真。在构图上，即不脱离舞台上出现的人物和情节，又不囿于舞台程式的局限；在人物的造型上、景物的陪衬上，都比较接近生活。该壁画具有鲜明的民族特色，如《闯宫》中陈世美在袍服上又罩上一件坎肩，有些类似彝族的羊皮褂；又如《醉写吓蛮》中的渤海国使臣，头裹"套头"，身穿羊皮褂，嘴里衔一支大烟锅，完全是一个彝族男子的打扮。这可能与该村的地理环境有关。该壁画绘于清光绪十七年（1891）。

会泽川主庙古戏台戏曲石雕 刻于会泽县川主庙大殿门口两侧一对石狮的坐墩上。坐墩为长方体，长零点六九米，宽零点四二米，高零点四三米。每块坐墩上镌刻浮雕四幅，有《空城计》、《甘露寺》、《长坂坡》、《舌战群儒》、《击鼓骂曹》、《战长沙》、《截江夺斗》、《当阳桥》等八面，皆为三国故事，人物造型生动，雕刻工艺考究。据川主庙大清咸丰八年







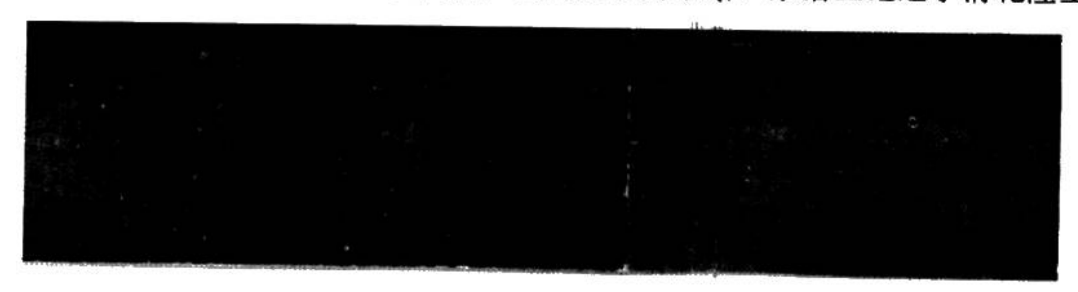
(1858)岁次戊午清和月重修碑记载："窃推蜀省家祠，始从顺治年间修葺，大明时已有其庙，至雍正时改土设流，川陕次第来人经商，则知供奉川主也。"1963年年底，会泽县滇剧团从川主庙搬迁时，将此石狮搬至新址存放。1968年又搬至会泽县文化馆保存。已列为曲靖地区及会泽县重点文物加以保护。

大理周城戏台戏曲木雕　镶于大理县喜州区周城古戏台檐下。檐下等分九格书厢孔，北南走向，从左至右镶嵌有以戏曲场景为内容的装饰木雕九幅。木雕大部完好，局部残缺。每幅木雕成长方形，四角为二级梯状，上下左右四方以双套棱角连接外框，底板嵌着无数镂空棱形图案，每幅木雕均刻有标题。为清光绪二十一年(1895)刻制。

木雕自左至右依序为：第一幅标题为"寿星骑鹤"；第二幅标题为"夜宴桃园"；第三幅标题为"葛(郭)艾暖拜寿"；第四幅标题为"唐僧跨马"；第五标幅题为"桃园结义"；第六幅标题为"文王访贤"；第七幅标题为"转(走)马荐葛"；第八幅标题为"仙姐(姬)送子"；第九幅标题为"踏雪寻梅"。木雕创作时不仅注意到人物姿势、情态变化的刻画，同时在构图上还注意主从、虚实、疏密、起伏的变化处理；在艺术结构形式上采用了点线组合的中国画散点透视法，在平面木雕上几个点的设置给人有强烈的立体感。木雕在刻画人物、动物及主要物件上，基本符合生活原型的艺术再现，而对树木枝叶、山坡河流、天空行云却以抽象虚拟的表现，使之虚实结合相得益彰。(见彩图)

云龙汤邓木雕戏神　现存云龙县旧州区汤邓乡吹吹腔戏业余剧团。高五十五点五公分，用香椿木雕刻而成。戏神头部和躯干用一根圆木雕成；左右肩用两根近十厘米的圆木锯榫嵌入戏神躯干的圆木上；身躯后雕凿一长方形小坑，据说这是盛放香料的地方；肩、肘、胯、膝各关节的半边榫，打孔穿线，连结各部。戏神的臂、肘、眼、脚，均可活动。身体各部比例失调，双手变形失真，大得出奇，左右小腿与脚不加区分，统一被雕成两只戏曲高靴。在制作工艺上，除头部较为精细外，其他部位较粗糙。整个戏神只有两靴被染成黑色，其余部分均保持木质本色。当地吹吹腔艺人称此戏神为老郎太子，已相传几代。

雷氏宗谱　为曲靖第一个滇剧班主雷发春的家谱。家谱上记述了清乾隆至道光年

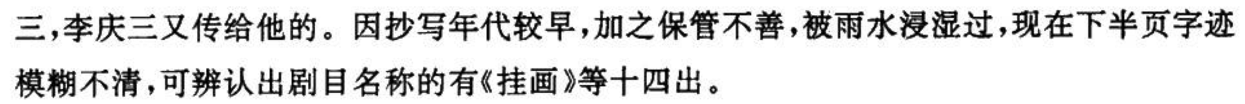




间雷家的祖籍、迁徙及家族成员的生卒婚配简况。家谱中记载:“道光拾壹年腊月初拾日,本已办行头,缺少用费,将坐房转当于杨朝贵名下,议作当价银陆拾两运用。至拾叁年,发春手原与杨姓将房赎回。”从宗谱记载可以看出,曲靖在道光年间即有戏剧班社活动。雷发春在曲靖教授了大批滇剧艺人,清咸丰时期的滇剧票友刘铭山就是雷的第一代弟子。雷氏宗谱现由雷发春孙女雷光收存。

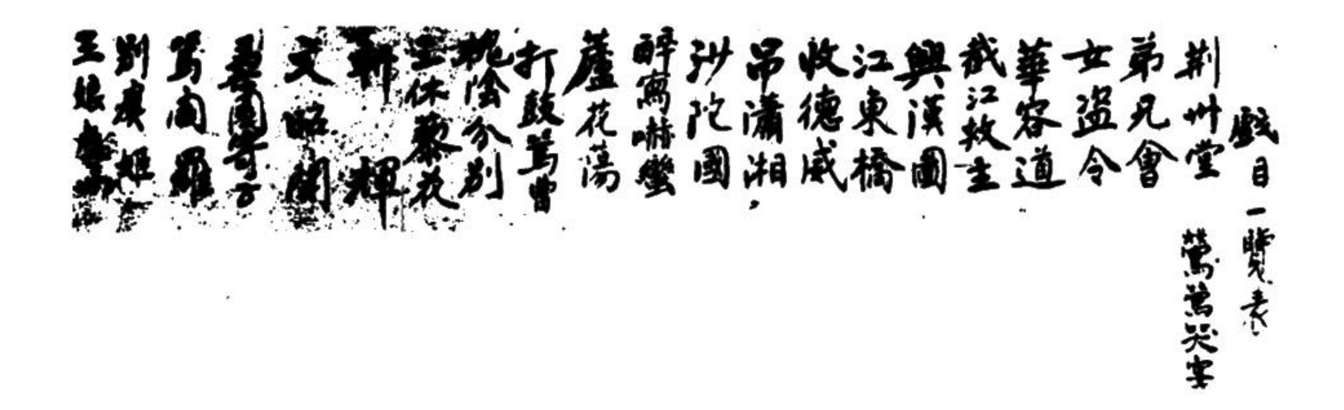
灯曲小唱本 是清光绪十三年和十四年间(1887——1888)昆山堂石印版本,棉纸印刷,因年代久远,烟尘薰染,现能够看得清楚较为完整的有〔上妆台〕、〔掐菜苔〕、〔采茶小曲〕、〔二十四棍棍〕、〔衣等哟〕、〔猫儿思春〕、〔新采茶〕、〔点兵小曲〕等九首。唱词大多是七字句或长短句,词语通俗,表现怀古思今,闺房思春等感情,及歌颂古代英雄等。

太平灯会手抄本 禄丰县科甲太平灯会吴遵收藏。据收藏者提供,此手抄本是清光绪二年(1876)太平灯会灯头施继祖传给李庆三,李庆三又传给他的。因抄写年代较早,加之保管不善,被雨水浸湿过,现在下半页字迹模糊不清,可辨认出剧目名称的有《挂画》等十四出。



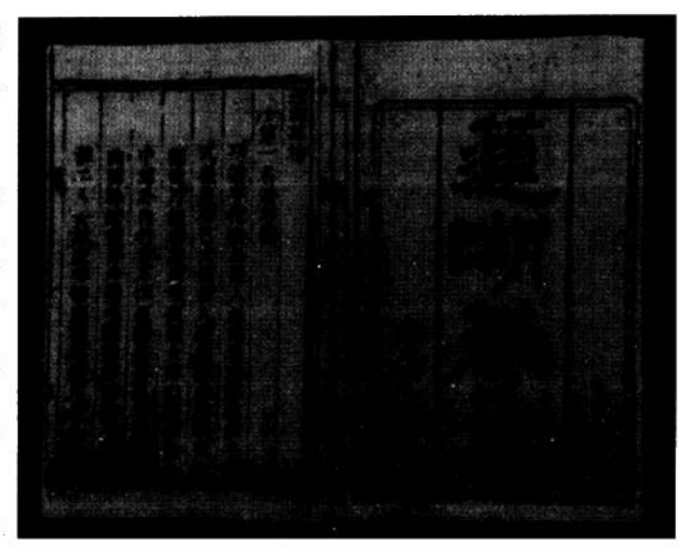
姚克让滇剧本 楚雄县第一代滇剧艺人姚克让书写。纸质为夹绵纸,用毛笔书写,封面左上角书“戏曲”二字。中下书“姚记”二字。封底背面当中有:“光绪乙亥年五月二十二日上浣记”字样。乙亥年即光绪元年(1875)。全书三十二双页约一万五千字。其中包括四个折子戏:《闻铃剑阁》、《游武庙》、《半日阎罗》、《芝春嫖院》,剧本现存楚雄州艺术室。

义和班滇剧手抄本 滇剧艺人赵鸿奎保存其祖父赵家齐传下的民国七年(1918)时义和班上演剧目手抄本二十二场,其中注明为“丝弦腔”的一场,“胡琴腔”三场,“襄阳腔”三场,其余有二场注为“二簧腔”,七场注为“西皮腔”,另有“双下锅”四场,“三下锅”一场,封面署“滇剧”二字。



报刊专著

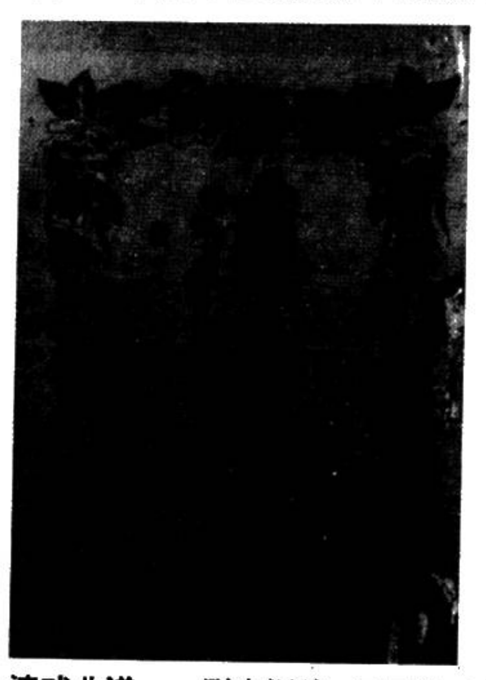
莲湖花榜　　戏曲专著。作者署名为龙湖诗隐，即石屏朱庭珍，清光绪二十五年(1899)涤绮池馆刻本，昆明尚友堂藏版。清光绪十二年(1886)，昆明的文士名流组成了莲湖吟社，每月择日一会，轮流作东，聚宴于集翠轩，各书月内诗作，互相校正或唱或切磋，曾刻印过《莲湖吟稿》二卷，流传于世。诗友们常观赏滇剧，品评演员，以状元、榜眼、探花等为次第而列名次，并撰文成篇，因此取《莲湖花榜》为书名。全书约二千多字，以当时出类拔萃的青年旦脚为评选对象，共取四名：第一名为福寿班的花旦潘巧云(昆明人)；第二名为荣华班的青衣陈双喜(昆明人)；第三名为荣华班的闺门旦刘彩云(巧家人)、第四名为福寿班的刀马旦杨双兰(陆良人)。先分述演员身世，后以诗咏其表演。作者还说："滇中各班时艳，不尽于此……至于各班久负重名，如唐二喜、丁三凤、金兰芳、郑云芳、张四鸿、周洪官、周桂芳诸伶，人所共知，先进之英，不能与后起并列，别著有《梨园纪艳》一编，校刊期诸异日。"而这本《梨园纪艳》迄未刊行，其稿下落不明。《莲湖花榜》前有作者自序，后有雪道人(昆明李坤)后序，还有集翠轩主人(陈鹍)、吴江冷客的题诗。此书云南省图书馆有藏本。

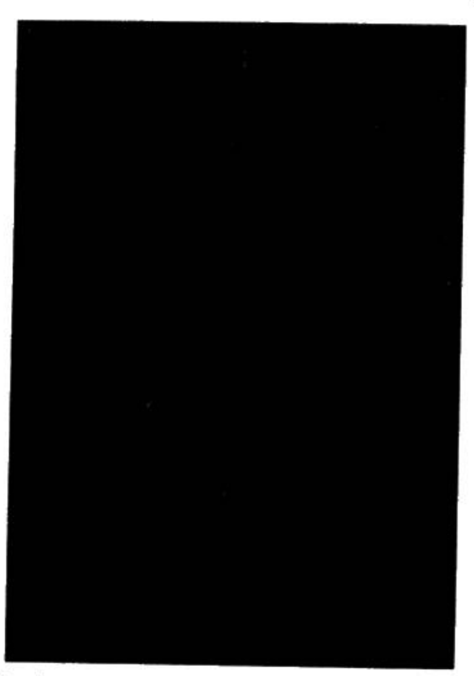


滇话报·戏曲栏　　《滇话报》为清代政文性白话期刊。云南革命党人刘钟华编，光绪三十三年(1907)在日本东京创刊，运销国内和滇省，共出十八期。其戏曲栏目，每期均有戏曲剧本或理论文章。在第二期上刊有《滇省改良戏曲纪事》的特写报导，评述了滇剧名角翟海云(革命党人)等在昆明进行改良滇剧和编演新戏的事迹。在已见到的《滇话报》四期中，计有《薛尔望投潭报国》、《党人血》、《姊妹投军》、《窃图救国》等剧本，均以中外革命斗争历史事迹为题材，多为云南革命党人和留日学生所编写。这些剧本和报导是光绪末年滇戏改良的最早文献。到辛亥革命后，《滇话报》自行停刊。

滇戏　　剧本汇编。梁星舟、叶少庄编辑。他们是滇剧票友，从民国十二年(1923)开

始，将滇剧传统剧目进行口述记录，并略加整理，分册刊行，将四至六出为一册。由昆明务本堂石印刊行，约出二十多册，内外行均喜阅读，销行颇广。民国十七年(1928)滇戏研究社续编《滇戏》，由憨生、涛声、板翁(高竹秋)、梅痴(叶少庄)、侠魂、吾愚等校订。仍仿前例，约出二十多册，由务本堂改为铅印刊行。民国十七年(1928)初版，民国十八年(1929)再版。





滇戏曲谱　剧本汇编。民国十二年(1923)初版，民国十八年(1929)再版。梁星舟编辑，月秋氏撰序。为第一种《滇戏》之翻版易名，体例亦同，并未附有曲谱。第一册有蒋松华序言。石印刊行。收录的剧目有《三休梨花》、《醉写吓蛮》、《吊潇湘》、《沙陀国》等。

最新滇戏　剧本汇编。民国十六年(1927)由苍虚我生等编辑，仍仿《滇戏》体例，约出书十多册，昆明最新书印石社刊行。

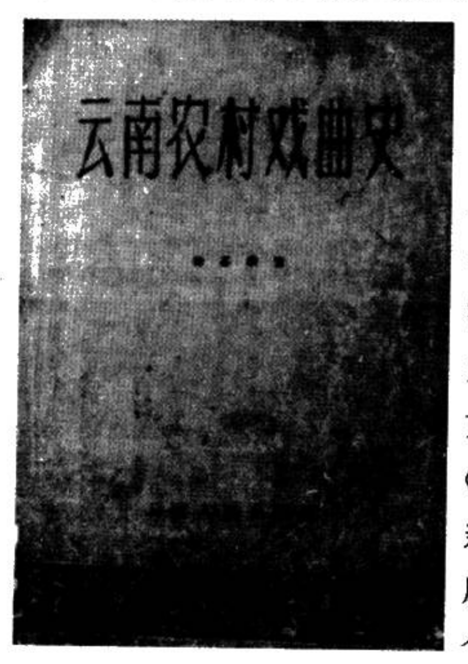
滇戏指南　剧本汇编。民国十九年(1930)由滇剧演员栗成之编选。共出12册，每



册收传统剧目四出，如《三尽忠》、《坐皇宫》、《打黄盖》、《借箭》等，多为栗氏主演过的剧目，经过加工整理，并附有唱法诀要、腔调字韵、剧照和脸谱等。前几册还有名人题词、栗氏自序及时人序跋等。经四维校订，收栗家开设的信成石印局石印刊行，颇受滇剧爱好者欢迎。

云南省民族艺术研究所有藏本。

云南农村戏曲史　戏曲史论著。徐嘉瑞著。云南大学西南文化研究室民国三十二年(1943)初版印行，云南人民出版社1958年修订第一版，本书为作者对云南花灯历史沿革、形态特征的研究及所收集的部分新、老花灯剧目的合编。全书分七章：第一章为“导论”；第二章为“云南农村戏曲第一部(旧灯剧)”，主要论述云南老灯的源流；第三章为“旧灯剧的内容”，主要对十四个老灯剧目的考证；第四章为“云南农村戏曲第三部(新灯剧)”，主要论述新灯(玉溪花灯)的兴起；第五章为“新灯剧的内容和来源”，主要为对九个新灯剧目的考证；第六章为“云南农村戏曲中的方言”；第七章为“结论”。本书含《打鱼》、《补缸》、《放羊》、《打霸王鞭》、《包二接姐姐》、《瞎子观灯》、《劝赌》、《乡城亲家》、《朱买臣休妻》、《贾老休妻》等十个老灯剧本及《割肝救母》、《绣荷包》、《出门走厂》、《大放羊》《双接妹》等五个新灯剧本。最末附录了以工尺谱记录的二十六支新、老花灯曲调。全书共二十一万字。书前有西南联大教授游国恩、李何林分别于民国三十二年(1943)、民国三十三年(1944)写的序。



农村戏曲集　剧本汇编。中华全国文学艺术界联合会昆明分会编。1951年1月初版，新华书店经销。本书为新作或改编的花灯和曲艺集，花灯剧有顾峰的《两口子过年》和《王大娘补缸》，黄加授、袁留安、陈椿的《城隍老爷偷鸡吃》等。



云南民间音乐第二集·花灯　戏曲音乐资料汇编。由昆明音乐工作者协会编，云南省文联筹委会1952年底印行。该书收集了由艺人佘家有、李永年演唱的玉溪花灯曲调四十五首；樊永寿演唱的昆明花灯曲调六十一首；弥渡花灯曲调二十三首和滇东北花灯曲调二十二首，记谱者杨放、尹钊、张一弓、罗曼秋等。书中并附有杨放撰写的介绍性文章《略谈云南花灯》一篇，玉溪花灯传统剧目《双接妹》和昆明花灯传统剧目《打鱼》演出本各一出。这是云南省第一次编印介绍云南花灯音乐和剧种概况的集子，当时曾以交流的形式送发给省内外有关的文艺单位和个人。

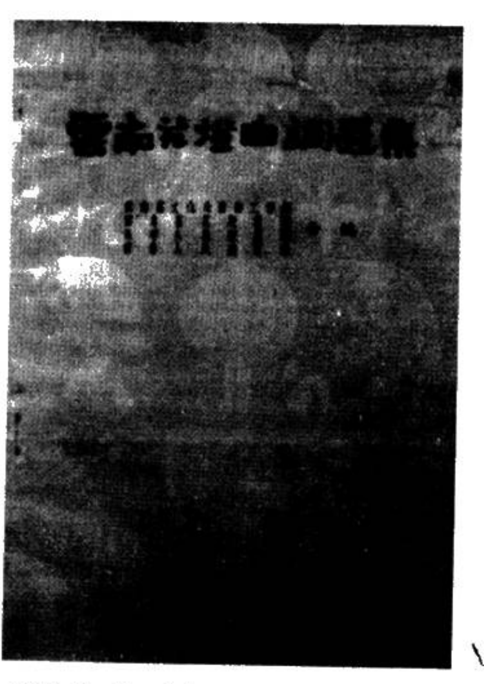
滇剧剧本选编　剧本汇编。昆明戏曲改进协会1953年3月编印。本书“专供各专

县剧团在上演时参考之用”，计选收四个滇剧传统剧目：《闯宫》、《古城相会》、《三打王英》、《女斩子》；还有高竹秋、顾峰、万揆一合编的古装戏《锦绣衣》。（见下左图）





花灯剧本选编　剧本汇编。昆明戏曲改进协会1953年8月编印。本书编选经过初步整理的传统花灯剧目，以供各地花灯剧团上演之用。计收《小茶山》、《绣荷包》、《十大姐》、《大茶山》四剧。（见右上图）

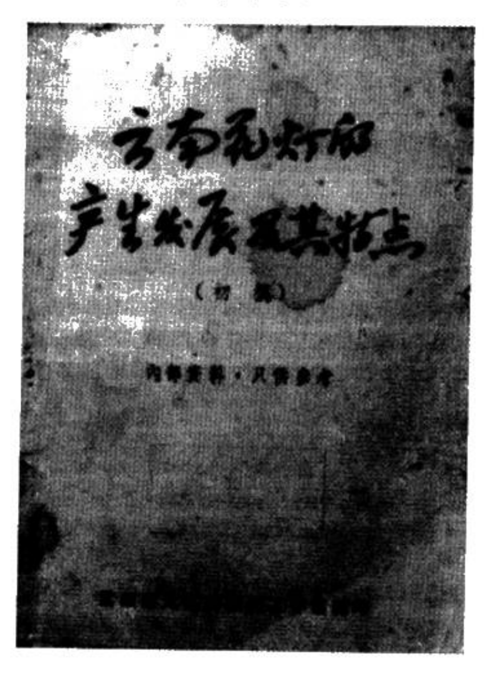


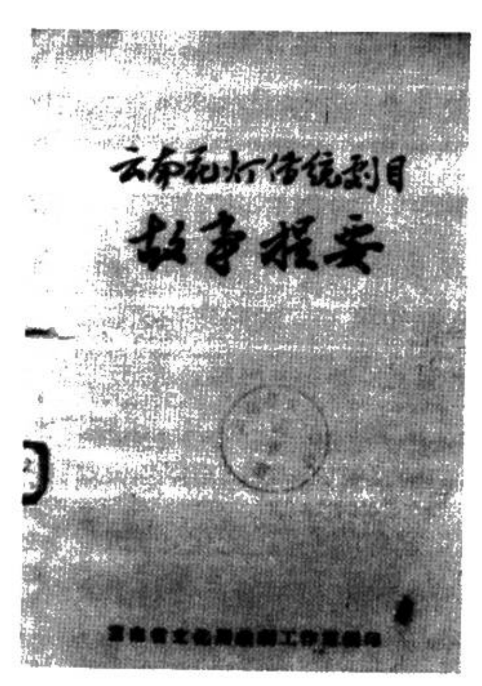
云南花灯曲调选集　戏曲音乐资料汇编。由云南省文化局音乐工作组、云南省花灯剧团、昆明人民灯剧团和云南人民出版社合编，云南人民出版社1955年版。本书包括从各地较流行的花灯曲调中选出三十六首曲调，其中部分曲调的唱词作了整理或改写，印数六千册。云南省群众艺术馆、云南省花灯剧团合编。

云南花灯选曲一百首　戏曲音乐资料汇编。选编工作由紫同麓、尹钊、聂秀敏承担。此书由七十三首戏剧曲调（或选段）、二十首歌舞曲调和独唱曲调等三个部分构成，曲调的选取面也较广。一些曲调，曾以《红旗歌谣》、《云南歌谣》中的诗歌配作唱词。1961年初该书由云南人民出版社出版，1963年再版。1979年，此书又由省群众艺术馆重排印刷。

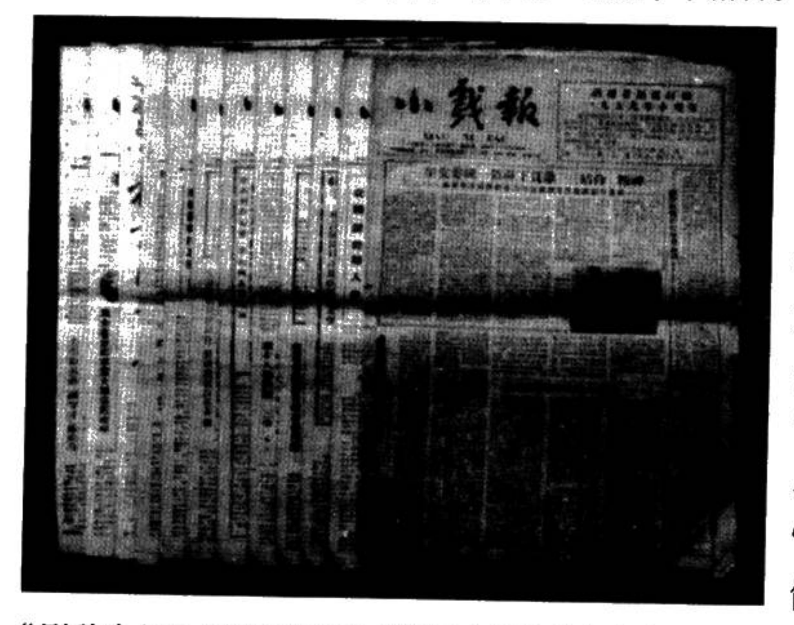
此外，云南人民出版社还出版过类似《云南花灯选曲一百首》的花灯音乐普及性读物，计有：《花灯曲调二十七首》，云南省艺术节目会演大会编。书中选编了1959年4月全省艺术节目会演中的部分花灯小戏歌舞曲调。于同年出版。

云南花灯的产生发展及其特点　　戏曲史论著。戴旦著。云南省文化局戏剧工作室1956年7月编印。全书分“花灯的产生”、“花灯的发展”、“花灯的内容和艺术形式”、“解放以后的云南花灯”等章节。





云南花灯传统剧目故事提要　　戏曲资料汇编。鲁凝、尹钊、黎方、戴旦著。云南省文化局戏剧工作室1956年印行。全书共介绍了花灯传统剧目一百三十一个，其中元谋三十七个，大姚十二个，姚安三十五个，弥渡三个，楚雄九个，呈贡三个，昆明、玉溪二十七个，嵩明五个。每个剧目都有简短的故事梗概，一部分剧目还有粗略的考证。附录有《部份地区区花灯传统剧目目录初步辑录》，共收一百九十个剧目。



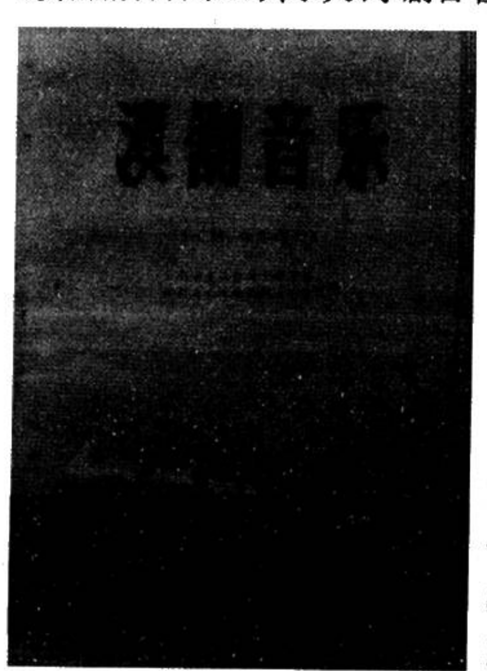
小戏报　　戏剧小报。1957年9月创刊。四开报。主编：杨明；副主编：金重；编委有戴旦、张少川、秦竹影、黎方等；执行编委为黎方。报纸附设于云南省文化局戏剧工作室。内容以戏剧评论为主，消息报导为辅。主要栏目有“专论”、“小言论”、“杂感”、“看戏心得”、“看戏偶记”、“观众评戏”、“问题讨论”、“戏曲走廊”、“剧目简讯”、“剧场漫步”、“戏曲银幕”、“剧种介绍”、“艺人列传”、“演员介绍”、“戏曲常识”、“观众席”、“唱腔选”、“滇剧脸谱”等。

报纸原为半月刊，从 1959 年 1 月起改为十日刊，并通过邮局发行全国；1959 年 5 月停刊，共办四十二期。《小戏报》创刊后，全国和全省的主要戏剧活动逐月都有具体反映。并重视加强戏剧评论栏目。在“云南剧种”专栏里，介绍了云南省的民族剧种，突出了云南戏剧艺术的民族特点与地方特色。每期同时以固定篇幅介绍我省著名演员的艺术经验。

1982 年 5 月经中共云南省委宣传部批准，《小戏报》复刊，由剧协云南分会主办。复刊后的《小戏报》，主要栏目有“戏剧评论”、“戏剧艺术探讨与争鸣”、“戏剧知识”、“戏剧动态”、“剧坛人物介绍”、“演员与观众”等。每月一期。内部发行。



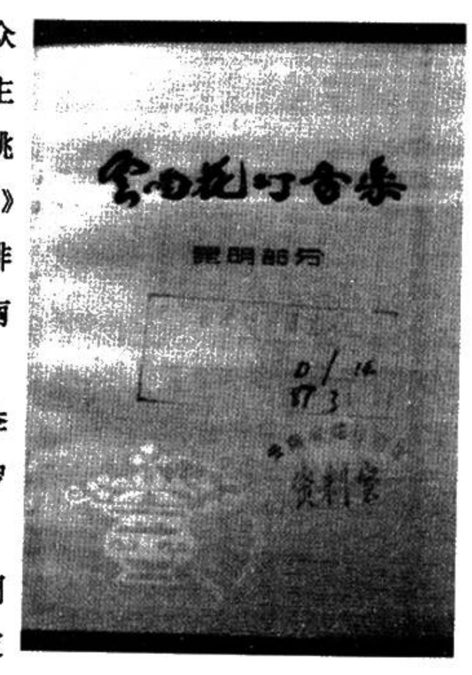
滇剧初探 戏曲史论著。戴旦、高竹秋著。云南人民出版社 1957 年出版。全书共分三章：第一章“浦源”是从滇剧三大声腔入手，比较详细地考察了“丝弦腔”、“襄阳腔”、“胡琴腔”的来源和后来与其它剧种如京剧、川剧等的交流、变化，并初步确认“丝弦腔”源于秦腔；“胡琴腔”源于徽调；“襄阳家”源于汉剧襄河派。第二章“沿革”，评述滇剧从兄弟剧种吸取了唱腔、剧目、表演之后，经历了一百多年的变化，形成了自己的传统艺术。第三章“特点”，论述了滇剧传统艺术善于表现民间生活，往往通过一些生活小故事揭示出人民理想；唱腔虽属外来，经过多年演唱，已形成自己特点。后有两个附录，其一是历代名老艺人简历及其特长，其二是黎方执笔的《滇剧剧目目录》，共录大、小剧目名称五百一十九个，并注明各个剧目演员唱腔。



滇剧音乐·吹牌、曲牌部分 云南省文化局戏剧工作室编，云南人民出版社 1958 年出版。全书系统地收编了滇剧舞台上经常用的吹牌（唢呐曲牌）、曲牌（弦乐曲牌）及“浪子”（类似京剧中的“行弦”），除以《滇剧吹牌、曲牌简介》一文概略记述了有关知识外，并对每支吹牌、曲牌的使用附有简要的文字说明。该书出版后，遂成为培训滇剧文场音乐人员和重要教材。

滇剧音乐·唱腔部分 云南省文化局戏剧工作室编，云南人民出版社 1958 年出版。全书以曲谱为主体，系统地收编了滇剧丝弦、胡琴、襄阳三大类声腔中的〔倒板〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕、〔滚板〕等基本板式以及〔平板〕、〔架桥〕、〔安庆〕、〔人参调〕等其它常用腔调，并以《滇剧唱腔简介》一文介绍了有关滇剧唱腔的基本知识。

云南花灯音乐　戏曲音乐丛书。由云南省群众艺术馆、云南省花灯剧团合编，或由云南省花灯剧团主编。1982年以前已出版了《玉溪部分》、《昆明部分》、《姚安、大姚部分》、《呈贡部分》、《楚雄部分》、《嵩明部分》等六册。前五册于1957年初出版。1963年第二版重排印行。《嵩明部分》于1980年印行。以上各集均由云南人民出版社出版。



《玉溪部分》共收集花灯曲调八十首，由余家有、李永年、吴家顺、冯则华、戴存珍等演唱，杨放、张一弓、罗曼秋、尹钊、陈凡等记谱。

《昆明部分》共收集十九出传统剧目中的花灯曲调八十六首，曲调顺序按剧目编排。由樊永寿、谭室、吴家顺等演唱、杨放、尹钊、张一弓、罗曼秋、陈凡等记谱。

《姚安、大姚部分》共收集两地二十四出传统剧目中的花灯曲调一百一十一首，曲调顺序按剧目编排。由李寿华、李寿昌、李崇山、罗文彬、陶叶彩、杨德聪、曾凤礼、席以贤演唱(奏)，杨放、尹钊、张北星、聂秀敏等记谱。

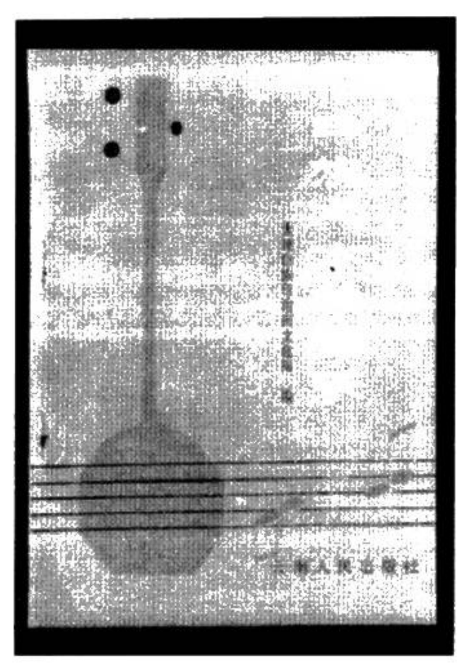
《楚雄部分》共收集九出传统剧目中的花灯曲调六十二首，曲调顺序按剧目编排。由徐德贵、许崇金、赵天喜、李惠斋等演唱(奏)，尹钊、聂秀敏、蓝宇记谱。

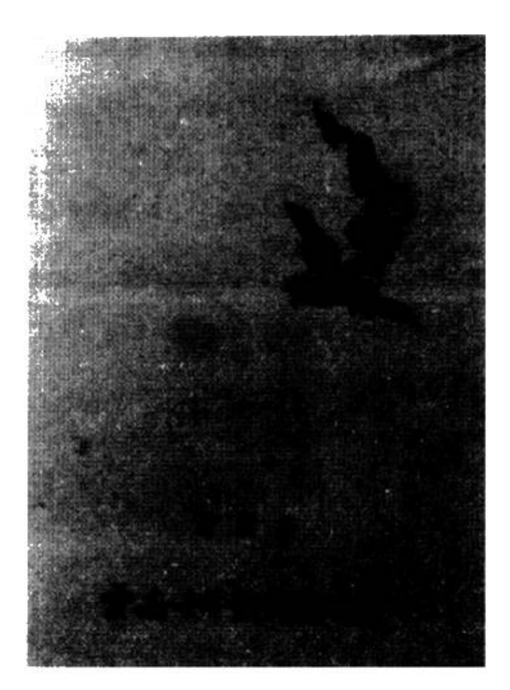
《呈贡部分》共收集十七出传统剧目中的花灯曲调四十四首，曲调顺序按剧目编排。由李绍阳、李文元演唱，尹钊记谱。

《嵩明部分》共收集花灯曲调一百四十六首，按团场曲调、坐场曲调、其它曲调及过板音乐分类编排。由马学德、马元林、王自福、杨顺等演唱(奏)，傅晓等记谱，书前有傅晓论述嵩明花灯音乐的文章。

白族大本曲音乐　戏曲音乐资料汇编，1957年11月由云南人民出版社编辑出版。全书收集大本曲剧唱腔选段、大本曲民间唱调共四十七首，由白族民间艺人杨汉、黑明星、张李仁等演唱，禾雨记译。目录后配有禾雨写的前言。(见下页上左图)

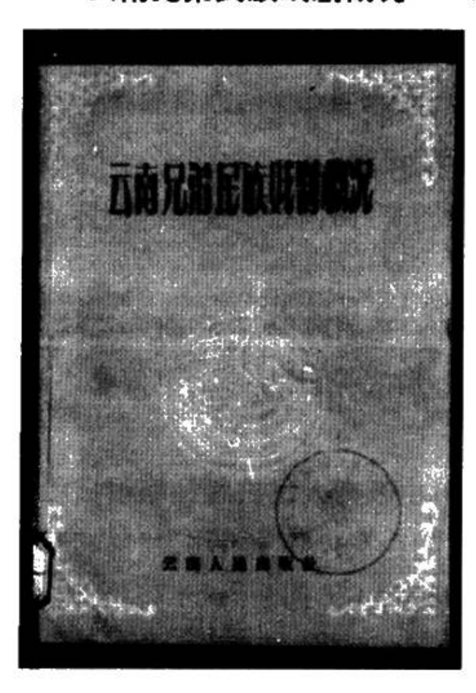
云南十年戏剧剧目选　剧本汇编。由中国戏剧家协会云南分会、云南省文化局戏剧工作室、云南人民出版社合编，云南人民出版社1959年第一版。这是云南省从1949年至1959年十年间产生的优秀戏曲剧本选集。共分两集。其中"滇剧集"包括《牛皋扯旨》、《鼓滚刘封》、《杨门女将》、《秦香莲》、《敫桂英》、《红梅记》、《望夫云》、《比目鱼》、《打小桃》、《三击掌》、《打瓜招亲》、《清风岭》、《拷火下山》、《双拜月》、《荷花配》、《三难新郎》、《借亲配》、《打面缸》、《九流闹馆》、《送京娘》、《京娘送兄》、《双红旗》、《猛擒刁占一》等二十三个剧本。"花灯集"包括《大茶山》、《游春》、《探干妹》、《闹菜园》、《看菜园》、《闹渡》、《锤金扇》、《绣荷



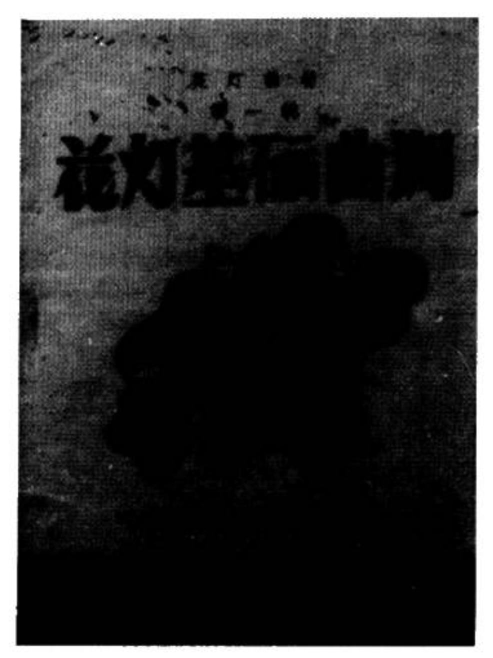


包》、《双采花》、《喜中喜》、《探妹》、《箱中谜》、《三访亲》、《县长推车》、《李玉春》、《三人行》、《红葫芦》、《三个姑娘》、《依莱汗》等十九个剧本。(见上右图)

云南兄弟民族戏剧概况　戏曲研究资料汇编。云南省文化局戏剧工作室编，云南人民出版社1959年第一版。是云南省第一部有关云南少数民族戏剧的评论研究资料集。以文化部副部长夏衍1958年12月在大理召开的西南区民族文化工作会议上所作的总结报告中关于民族戏曲部分为序。分成三辑：第一辑“概况”，介绍白族吹吹腔剧、大本曲剧、壮族土剧、沙剧，傣剧，哈尼族僾尼剧，彝族彝剧、俐侎剧、撒尼剧；第二辑“剧评及其化”，评论吹吹腔剧《花甸坝》，大本曲剧《朝珠花》，土剧《依志高》、《大闹金岗山》，傣剧《摩兴戛》，彝剧《半夜羊叫》，撒尼剧《阿诗玛》、僾尼剧《破除迷信》等。第三辑“音乐”，简介白、土、沙、彝等剧音乐、唱腔。这些文章基本上是报刊文章的选辑。



花灯基础曲调·第一辑　戏曲音乐资料汇编。云南省文化艺术干部学校花灯班1960年编印。是我省戏曲教育部门第一本自编花灯教材。由李芹、郭善、陶叶彩、张万育等演唱，谢雪梅、张蜀光、唐世琨记谱。该书选择了昆明、玉溪、元谋、姚安、嵩明、弥渡、呈贡等七个地区的花灯曲调三十八首。还包括了传统戏、民间故事戏和现代戏的有代表性的唱段，曲调有所发展和改革。(见下页上左图)





云南花灯舞蹈基训教材　戏曲资料汇编。云南省文化艺术干部学校花灯班主编。舞蹈编辑：宦焕荣；文学编辑：张学成、陶叶彩。1961 年云南人民出版社出版，1964 年又经修订增补并由黄寄萍绘图，由云南省群众艺术馆作为“业务学习资料”出版，题为《花灯舞蹈基训初步教材》。该书着重介绍花灯舞蹈的一些基本知识和基本动作，共有四讲：第一讲花灯舞蹈基训的初步常识；第二讲单一扇法；第三讲句子；第四讲组合。书末附有花灯舞蹈基训伴奏乐谱。修订本新增花灯小丑身段——矮桩部分（李润、宦焕荣、李如林编写），附有伴奏音乐曲谱。（见上右图）

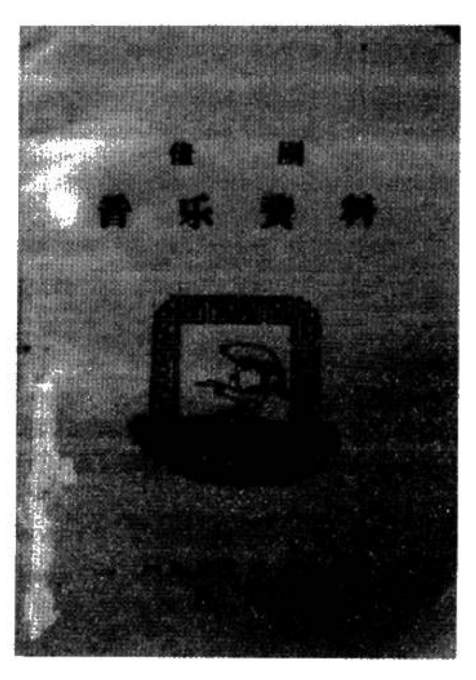
滇剧剧目　剧本汇编。云南省文化局戏剧工作室和云南人民出版社合编。云南人民出版社出版。共出三集。1961 年 10 月出第一集；1963 年 1 月出第二集；1964 年 2 月出第三集；每一集都冠以“云南戏曲丛刊”字样。三集共包括《杀惜姣》、《盘刀门》、《铁弓缘》等九个小戏，《赵氏孤儿》、《血手印》等二个大戏。这些剧目内容、形式、风格各具特点，为各专业业余剧团提供了上演剧目。

德宏傣剧音乐资料　戏曲音乐资料汇编。云南省（首届）民族戏剧观摩演出大会秘书处 1962 年 1 月编印。开头对傣剧唱腔作了简略介绍。全书汇集了《娥并与桑洛》、《岩佐弄》、《金湖缘》三个戏的主要唱段，记录了〔喊秀〕（〔鹦鹉调〕）、〔喊混〕（〔男腔〕）以及由〔喊泥〕衍变出来的〔喊棒勐〕（〔老生腔〕）、〔喊贺罕〕（〔草王腔〕）、〔喊朗〕（〔女腔〕）、〔喊马勒街〕（〔芒市城子山歌〕）、〔喊刀勒勐〕（〔坝子山歌〕）、〔必夹爽〕（〔瑞丽山歌〕）、〔喊丁〕（〔翠调〕）、〔喊马西双〕（〔十二马调〕）、〔喊朗罗〕（〔孔雀调〕）、〔喊班涛〕（〔古老调〕）等十二种傣剧唱腔。是傣剧第一本音乐专辑。（见下页上左图）

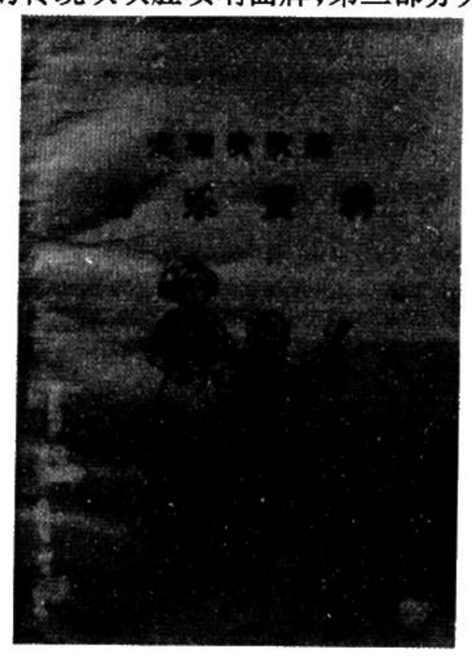
壮剧音乐资料　戏曲音乐资料汇编。云南省（首届）民族戏剧观摩演出大会秘书处 1962 年 1 月编印。全书汇编了云南壮剧中富宁土戏分支和广南沙戏分支的部分唱腔、曲

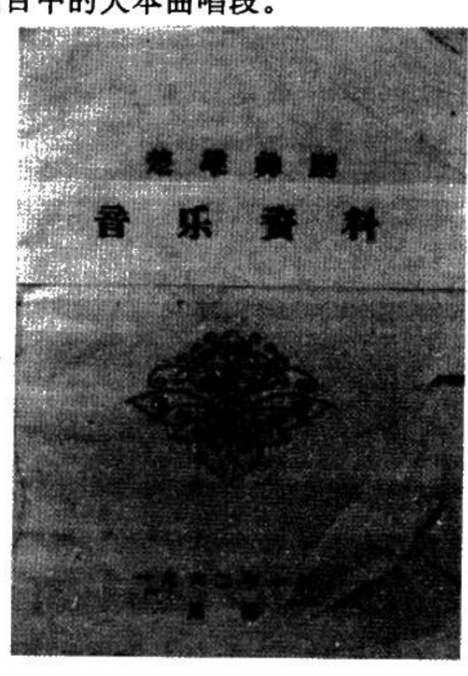
牌及被吸收进戏里的壮族民歌曲调。其中含土戏〔哎咿呀〕腔调八支、〔哎的呶〕腔调五支，〔乖海咧〕腔调六支、〔咿荷海〕腔调三十四支，沙戏〔快哥来〕、〔衣阿里〕曲调各一支；曲牌音乐十支；民歌十八支。书前有何铭的文章《壮剧音乐介绍》。文章着重论述了富宁土戏四种腔调的源流、形态及特点。（见下右图）





大理吹吹腔音乐资料　云南省（首届）民族戏剧观摩演出大会秘书处 1962 年 1 月编印。全书共分三个部分：第一部分为传统吹吹腔剧中的唱腔，即参加观摩演出的《火烧磨房》、《窦仪下科》、《杜朝选》等三个白剧剧目中吹吹腔唱段，分属云龙、大理、洱源、鹤庆等县的传统吹吹腔腔调；第二部分为传统吹吹腔剧中的唢呐曲牌，即主要用于前述三个剧目中的传统吹吹腔唢呐曲牌；第三部分为前述三个剧目中的大本曲唱段。





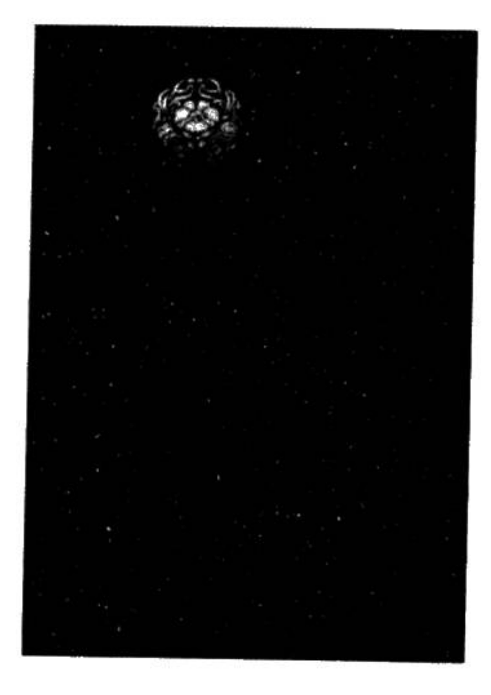
楚雄彝剧音乐资料　云南省(首届)民族戏剧观摩演出大会秘书处1962年1月编印。全书除对彝剧音乐的渊源、特色等作了概略的文字介绍以外,主要收编了参加观摩演出的《半夜羊叫》、《曼嫫与玛若》两个彝剧剧目中的主要唱段以及与彝剧音乐渊源相关的〔放羊调〕、〔玛嫫若调〕等彝族民歌。(见上页上右图)



云南地方戏曲传统剧目资料汇编·滇剧第一集　剧本汇编。云南省文化局、中国戏剧家协会云南分会编,云南省戏剧研究室1962年编印,内部发行。编入的剧目有《掘地见母》、《刘金定》、《太岁庄》、《铁龙山》、《滚红灯》、《十字坡》、《巧儿过山》、《摩天岭》、《请长年》、《琴房送灯》、《红显魂》、《宫人井》、《醉仙丹》、《杨虎杀妻》、《斩颠颉》、《女劝和》、《盗白旄》、《偷盗遇魔》等十八个剧目。这些剧目题材面广,包含了"丝弦"、"胡琴"、"襄阳"等各种声腔剧目,大体上反映出了传统滇剧风貌。

云南民族戏剧的花朵　剧本汇编。云南(首届)民族戏剧观摩演出大会秘书处编,云南人民出版社1963年第一版。书中收入傣剧《娥并与桑洛》、《千瓣莲花》、《帕慕鸾》、《岩佐弄》;壮剧《螺蛳姑娘》、《换酒牛》;白剧《杜朝选》、《上关花》、《窦仪下科》、《火烧磨房》;彝剧《曼嫫与玛若》、《半夜羊叫》等十二个剧本。还收入金穗《略谈傣剧》,黎方《壮剧浅识》,杨明、刘钺《白族吹吹腔传统与源流初探》,刘树邦《新兴的民族剧种——彝剧》等四篇学术论文。书前有中共云南省委宣传部部长袁勃《发展社会主义的民族新文化——在云南省民族戏剧观摩演出会上的讲话》一文,作为代序。

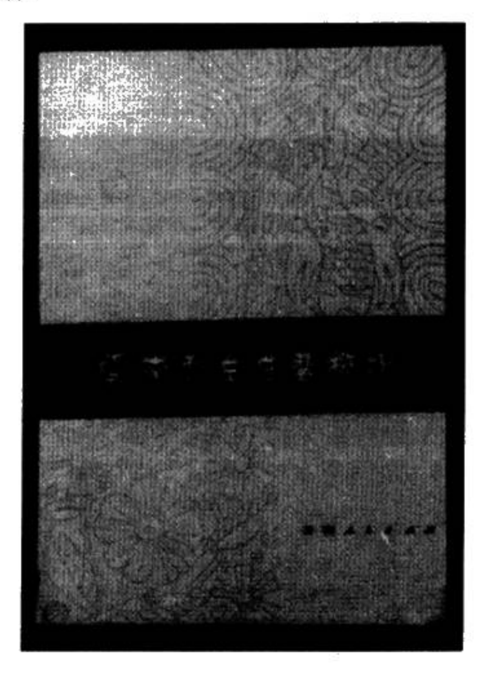




刘奎官京剧脸谱集　戏曲脸谱。指导：刘奎官；绘图：廖丽涌；说明：张宝彝；中国戏剧家协会云南分会、云南人民出版社合编；云南人民出版社 1963 年 10 月出版。共收入脸谱八十八幅。主要是刘奎官几十年来所扮演的一些人物的脸谱；还有当时流行的净脚脸谱。（见上页下左图）

云南戏剧剧目选　剧本汇编。由中国戏剧家协会云南分会、云南省戏剧创作研究室、云南人民出版社合编，云南人民出版社 1980 年第一版。是中华人民共和国成立三十年来云南省的优秀剧作选集。共分两集。其中"现代剧集"包括花灯剧《依莱汗》、《巧绱鞋》、《新彩礼》、《两个老社员》、《风雨红灯》；滇剧《佤山前哨》、《哀牢钟声》、《迎春曲》、《牛倌接亲》；京剧《黛诺》等十个戏曲剧本，及八个话剧剧本。"传统剧及新编传说故事剧集"包括滇剧《牛皋扯旨》、《鼓滚刘封》、《京娘送兄》、《闯宫》、《杀庙》、《打道灵》、《断桥会》、《马房失火》、《望夫云》、《杨门女将》；花灯剧《三访亲》、《刘成看菜》、《闹渡》、《探干妹》、《红葫芦》；京剧《通天犀》、《阿黑与阿诗玛》；傣剧《娥并与桑洛》；壮剧《螺狮姑娘》；白剧《杜朝选》等二十个剧本。中国戏剧家协会云南分会主席杨明作序。（见上页下右图）

云南戏曲曲艺概况　戏曲研究资料汇编。云南省戏剧创作研究室编，云南人民出版社 1980 年第一版。该书介绍了滇剧、云南花灯、关索戏、傣剧、白剧、云南壮剧、壮族沙剧等七个地方、民族剧种的历史源流、流行情况及剧目、表演、音乐等艺术特点；还介绍了云南扬琴、昭通唱书、姚安莲花落、傣族章哈、傣族喊半光、白族大本曲、哈尼族哈巴等地方、民族曲艺的历史源流及艺术特点等情况。该书发行后，香港三联书店订购了五百多册向海外介绍。

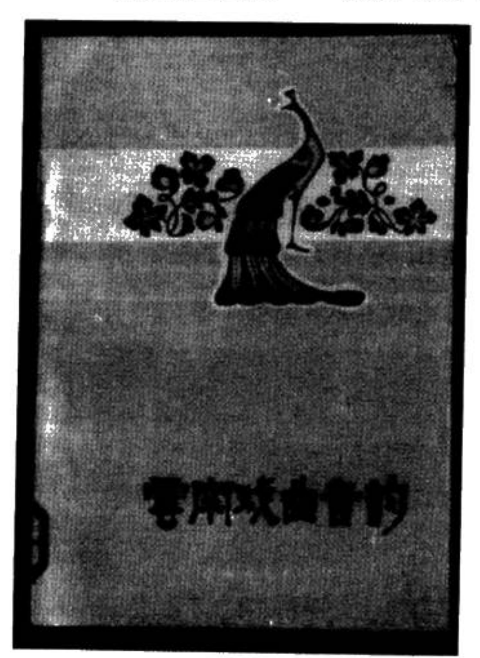




戏曲杂谈　戏曲专著。杨明著。云南人民出版社 1980 年第一版。这是作者自中华

人民共和国成立以来戏剧评论研究文章的结集。共分三个部分：第一部分是对一些剧目和历史人物的评论、分析；第二部分是编剧技巧的探索；第三部分是对一些学术问题的争鸣。作者在《前记》中，谈到了其对书稿自立的三个“三要三不要”的标准：“一要多少占有一点材料或掌握了一点知识的；二要曾经通过自己大脑，多少有了一点属于自己的体会的；三要有一点具体分析的。那些应景式的表态之作不要；以空对空的高台讲章不要；成绩、缺点加体会，三段法的八股文章不要。”黎方在《编后》中评价此书：“评戏，言之有理；争鸣，以理服人；读史，不落于烦琐的考证；传经，能给人以实际的东西。”中国戏剧出版社出版的1981年度《中国戏剧年鉴》介绍了这本著作，并附有书影照。（见上页下右图）

云南戏曲音韵　戏曲专著。阙闳编著。云南人民出版社1980年第一版，1981年第二次印刷。是一本创作花灯、滇剧等云南地方戏曲的工具书。本书以大量例子，说明了什么叫韵，为什么要押韵的道理，怎样押韵、如何用上下韵等的方法；引用若干资料，论证了云南戏曲音韵的由来、发展和特色；按照云南方言的读音，列举了云南十三个半韵和单字及大量的词语、成语。该书获云南省文化局“1980年度戏剧评论研究奖”。发行后香港三联书店订购了二百多册向海外介绍。中国戏剧出版社出版的1982度年《中国戏剧年鉴》介绍了这本著作，文中说：“《云南戏曲音韵》深入浅出、通俗易懂；是目前研究地方戏曲音韵比较受欢迎的一本工具书”。文中并附有书影照。



花灯小喜剧　剧本汇编。云南省群众艺术馆、云南人民出版社合编，云南人民出版社1980年第一版。全书收入花灯现代小戏《拆墙》、《赛雪梨》、《破镜重圆》、《“蜂王”送蜜》，传统小戏《闹菜园》、《花园晒鞋》等十二个，均为喜剧。本书责任编辑黎方，在1982年度全国农村读物评选中获二等奖。

云南剧目选辑　戏剧期刊。云南省戏剧创作研究室主办。1980年创刊，季刊；十六开本；内部发行。1980年至1982年共出十二期。它是以发表剧本为主的戏剧刊物。辟有地方戏、民族戏、歌舞剧等剧本新作栏目。同时还辟有剧目评介、创作体会、导演札记、演员手记等栏目。创刊以来所发表的剧本有六十七个；介绍云南地方剧种、民族剧种的文章七十四篇，其中有十来



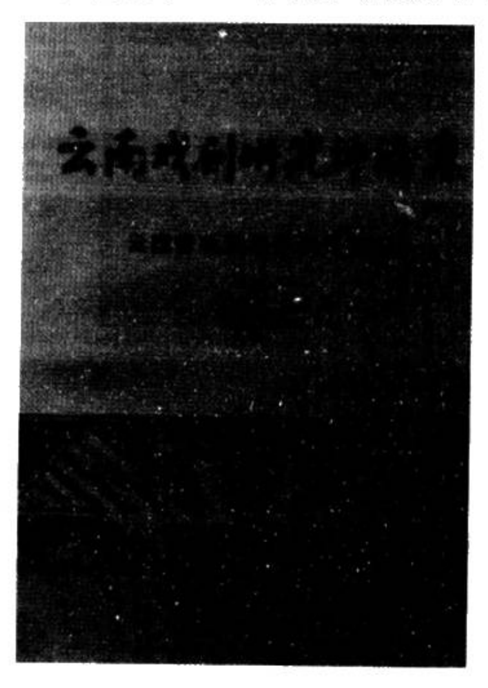
篇被中国人民大学报刊复印资料转载。

春城戏剧　戏剧期刊。1981年1月创刊。十六开本，季刊。由昆明市戏剧研究室主办。先由戴旦、顾峰主编，后由刁成志、毛祥麟继任。向全国发行。到1982年底，总共编辑出版八期。《春城戏剧》立足本地，面向全国，以专业性、群众性、地方性、现实为编辑指导思想。所发表的滇剧、花灯剧本中，有的获省、市、县戏剧演出奖，戏剧理论文章亦有若干篇被中国人民大学报刊复印资料转载。



袁留安花灯唱腔选　戏曲唱段选编。黄仲勋、黎方编辑。云南人民出版社1981年第一版。该书选编了花灯演员袁留安代表性的唱腔曲调三十支，共分两部分：第一部分为他在《洪湖赤卫队》、《红葫芦》、《玉约瓶》、《探干妹》、《山伯访友》等剧中的唱腔选段；第二部分为〔金纽丝〕、〔老阳调〕、〔寻甸山歌〕、〔送郎调〕、〔元宵花鼓〕、〔出门板〕等花灯小唱。





云南戏剧艺术研究　戏剧资料汇编。昆明市戏剧研究室1981年11月开始编印，共出书四辑：第一辑和第三辑都分上、下两册。该书的编辑目的是："为了贯彻党的'百花齐放，推陈出新'方针，积累云南地方戏剧资料，推动地方剧种发展。"是提供云南戏剧艺术研究，特别是地方剧种研究的综合性的资料汇编。内部发行。内容分(一)理论研究；(二)剧目研究；(三)舞台艺术；(四)剧坛人物志；(五)戏曲教学；(六)史话、杂谈等六大部分。该书征集面较为广泛，大都是在我省戏剧战线上工作多年且富有成果的人员撰稿，绝大部分文

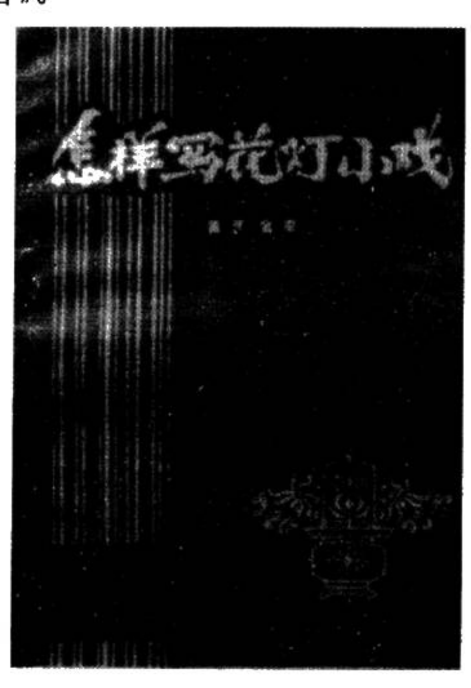
章都是新作，特别是一些戏曲史料，历来鲜为人知。该书为研究云南地方剧种积累了很有参考价值的资料。

云南戏剧研究评论集　　戏剧研究评论文章汇编。1981年由云南省戏剧创作研究室编印，内部发行。全书大致分为：(一)文艺方针政策；(二)戏剧改革；(三)戏剧评论；(四)戏剧史研究；(五)经验总结和心得体会；(六)争鸣文章等六个部类选题。共选入袁勃、彭华、杨明、鲁凝、郭思九、黎方、杨桐、戴旦、顾峰、王旦东、洛水、范道桂及曲六乙、薛若邻等五十二位作者曾在报刊上发表过的文章共七十七篇，从中可以看到云南三十二年来戏剧的大致动态。

滇剧传统剧目唱腔第一集　　戏曲音乐资料汇编。黄铁驰、孔祥和编，云南人民出版社1981年第一版，1982年第二次印刷。全书选入了《铡美案》(襄阳腔)、《江油关》(胡琴腔)、《荷花配》(襄阳腔)、《雷神洞》(丝弦腔)、《花子骂相》(胡琴腔)、《三击掌》(丝弦腔)等六个滇剧传统剧目的剧本及唱腔。编者在《前言》中，对滇剧声腔的历史、板式、分类、中华人民共和国成立后的成就等，作了概略的介绍。

滇剧传统折子戏选　　剧本汇编。黎方编辑。云南人民出版社1981年3月第一版，同年10月第二次印刷。全书收入中华人民共和国成立以来经过整理改编的滇剧优秀折子戏《打瓜招亲》、《送京娘》、《杀惜姣》、《盘刀门》、《清风岭》、《烤火下山》、《三难新郎》、《战万山》、《牛皋招亲》、《议剑献剑》、《战袁陵》、《思凡》、《秋江》、《华儿点将》、《汾河湾》、《打面缸》、《九流闹馆》等十七个。杨明为该书写了《前言》。

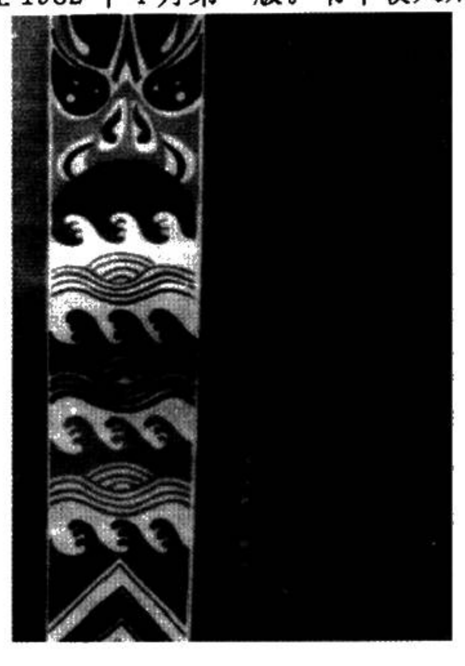




怎样写花灯小戏　　戏曲论著。戴旦、金重著。1982年云南人民出版社第一版，同年第二次印刷，两人文章是分载。戴旦文共分三章：第一，“花灯小戏特点”，其中叙述花灯小戏与一般小戏共同之点和不同特点；第二，“写作的准备”，分叙投入生活，积累素材，选择

题材要点，及慎密构思；第三，"怎么写"，论述人物的刻画、剧本的结构以及唱、念、讲的写作。金重则以和读者对话的方式，结合实例，着重对花灯小戏如何塑造人物、选择行动，展开冲突，结构场景以及如何掌握花灯特点，合理布局唱、念、做、舞等方面作深入浅出地论述。是一部指导业余创作的很有实用价值的专著。

刘奎官舞台艺术　戏曲专著。由刘奎官口述，赵凤池记录，黎方整理。中国戏剧出版社 1982 年 4 月第一版。书中收入刘奎官谈"武净戏"《状元印》、《拿高登》、《芦花荡》、





《醉韦》、《通天犀》和"关羽戏"《古城会》、《单刀会》、《水淹七军》、《走麦城》等九个剧目的表演文章。既生动、具体地记述了他的艺术特点和艺术风格，又介绍了他的学艺和演出生活。有李洪春以及关肃霜、金素秋分别写的序言，并附有照片十七幅。

关肃霜表演艺术散论　戏曲论著。云南省戏剧创作研究室编，云南人民出版社 1982 年 10 月第一版。收入中华人民共和国成立以来发表在全国各地报刊的有关关肃霜表演艺术生活的文章共三十二篇；其中关肃霜自己写的文章十四篇；文艺界、戏剧界、新闻界人士对关肃霜艺术生活的评述共十八篇。并附有郭沫若题诗手迹和照片二十九幅。该书既总结和反映了关肃霜艺术生活和表演艺术经验，又为进一步研究关肃霜的表演艺术提供了资料。



彝剧资料汇编·第一辑　戏曲研究资料汇编。楚雄州文化局戏剧工作室 1982 年编印，内部发行，收入马荣春的《充满希望的事业》及袁勃、刘树邦、郭思九等人的二十一篇文章，对研究和探讨彝剧的产生及

其发展，提供了可贵的资料。

戏剧选集·第一集　剧本汇编。系文山州文化局编辑出版的第一个创作剧目选集。1982年7月内部刊行。责任编辑陈彤彦、朱世喜、收入文山州作者1979年至1982年创作的戏曲剧本五个，话剧剧本二个，方言快板剧和韵白剧本各一个。此外，还特别收入参加云南省1962年全省民族戏剧观摩演出的优秀剧目《螺蛳姑娘》。书后附文山州近年来戏剧创作一览表，存目五十一个。

轶闻传说

段连青编词贺义军　段连青是黑盐井龙灯会扮演“龟子”(即打岔佬)的演员。他才思敏捷,性格诙谐,尤善于即兴创作。清咸丰七年(1857)正月初九这一天,龙灯会的艺人抬龙顶狮,吹吹打打地涌到杜文秀起义军提举司衙门,为义军首领恭贺新年。当耍龙、舞狮过后,段连青风趣地跑到义军首领面前,双手抱拳作了一个揖,然后高声朗诵道:“龟子段连青,庆贺马参军,自从今晚庆过后,明年一马踏北京!”马受贺后,心中大悦,立即命人取出五十两纹银,奖赏给段连青。

唐韵笙登门访泰斗　擅长扮演文武老生和红生脚色的京剧演员唐韵笙,在东北极负盛誉,曾与周信芳、马连良并称为“南麒、北马、关外唐”。五十年代初,唐韵笙曾来昆献艺,年近古稀的“滇剧泰斗”栗成之闻声,便携徒彭国珍前往剧场观摩。当《徐策跑城》在热烈的掌声中刚一闭幕,忽然在观众席里引起了一阵骚动,后来,唐韵笙经过了解得知,因在台下看戏的滇剧名角儿栗成之提前退场,引得一些观众也离席散去。唐韵笙虚怀若谷,翌日清晨,访问到栗成之的住所,登门求教。栗成之谦恭地说道:“《徐策跑城》演得很好。我因身体不适,提前退场,很是抱歉。不过老徐策已到耳聋眼花和我差不多的年龄,走路都很吃力,上城楼就更困难了,表演中的台步,应该由快渐慢才合情理,您演的徐策却是越跑越快。”唐韵笙听罢,抱拳拱手说道:“栗老先生高见,请今晚再莅临指导。”当晚,唐韵笙就对《徐策跑城》的表演进行了修改。

王铁聋火腿换“口条”　滇剧票友王铁聋,会泽人,擅作画,酷爱滇戏,擅演净脚,曾客串《三进碧游宫》中的通天教主,并能表演当场变脸和耍獠牙的特技。如有人贬评王的书画,王铁聋听之任之,不以为忤;如评说王的戏唱得不好,王铁聋则面呈不悦之色。一日王铁聋观赏郑文斋演出花脸戏,郑的髯口功功力极深,弹挑自如,吹荡娴熟,王铁聋竟误认郑文斋的髯口为特制精品。次日王铁聋携带一只火腿,欲与郑文斋交换“口条”,郑拒之;王又抱着自己的书画与郑交换“口条”,郑同样婉言谢绝,至今传为佳话。

罗香圃闻声收高徒　约在民国二十五年,有一天清晨,被誉为“都督小旦”的罗香圃还未起床。突然小巷中传来一声清脆的“粪买”叫声(农民进城收粪的叫唤声),罗香圃一听,心想:“嗓子真好!”,连忙穿衣下床,可惜喊声已经去远了。罗香圃第二天起了个早,坐在床上等待,果然,“粪买”的叫喊声又传入耳际,罗香圃连忙出门一看,原来是一个农村小

孩，十二三岁，挑着一对小粪桶。罗香圃亲切地将他叫进家中，问了他的姓名，又问他会不会唱戏，他说不会。罗香圃又叫他喊了几声："粪买！""泔水！"觉得嗓音的确清脆甜润，再看看他身材结实，五官端正，决定要收他做个徒弟。小孩听了，又惊又喜，惊的是他这样一个农村放牛娃，公然被城里的演员看中，而且旁边的人还给他介绍，这是群舞台的罗老板、红演员。喜的是自己也爱戏，只是投师无门。但要拜师学艺，还不知道父母同不同意，因此，定不下来。罗香圃给了他几个铜板，叫他吃了早点回去问清家里的意见再定。第三天早晨，只见小孩穿得整整齐齐，由父亲带着，前来拜师叩头。罗香圃当即收下，取艺名为"赵吟涛"。后来赵吟涛在罗香圃等名师指点下，勤学苦练，终于成为滇剧艺坛上的著名唱工生脚。他嗓音淳厚、吐字清楚、运腔自如。他与碧金玉合演的《雷神洞》、《闯宫》；与周慧侬合演的《杀狗劝妻》；以及在影片《借亲配》中饰演的员外，都给观众留下深刻的印象。许多唱段，都曾灌成唱片，成为今天珍贵的教材。

蔡云洲飞镖吓团总　庆云班班主蔡云洲，在目连戏中可以连打出五把叉都不会伤害同台演员。他在上演黄三太镖打窦尔墩时，还用了真镖。庆云班在普洱演出时，蔡云洲的大女儿小仙童因人生得好，戏也演得好，被团总赵宗林看上。赵依仗权势，竟敢在光天化日之下，趁小仙童上街的时刻，公开调戏小仙童，吓得小仙童迅速跑回住处。无耻的赵宗林也追到住处，伸手去拉小仙童，小仙童惊叫，蔡云洲闻声便一镖从窗户里打出，镖擦着赵宗林的手背飞过，这一镖真是甩得身手不凡，吓得这个赖皮的团总回头就逃。

郑文斋受辱坐花轿　清宣统年间，南京道台之子在昆明观看男旦郑文斋（艺名五朵云）主演的滇剧《苏三起解》，他看到扮演苏三的郑文斋扮相秀美，声情动人，便起下凌辱男旦的歹意。依仗其父权势，强迫郑文斋身着苏三的戏装，脚下踩着跷，用花轿抬往南京成亲。由于这场恶作剧激起艺人和群众的义愤，加之行至重庆，接到南京道台的警告信："不许讨戏子做老婆。"郑文斋才侥幸获释，但却在重庆度过了一段浪迹异乡的悲惨生活。

大花脸小花脸，合演《闹茶馆》　民国三十一年（1942）六月的一天下午，滇剧净脚演员李文明与丑脚演员陈少堂在一家茶铺里喝茶，有四五个国民党兵也在这家茶馆里吃茶。一个唱渔鼓的流浪艺人进茶馆卖唱，唱完一段便向茶客们讨钱，还拿出唱本请茶客们再点唱段。当讨钱讨到几个国民党兵跟前时，他们不但不给钱，反把唱本丢到了茶馆外面。渔鼓艺人据理斥责，国民党兵恼羞成怒，凶神恶煞地把渔鼓艺人推出茶馆，口中还乱骂不已。李文明、陈少堂见状，上前去加以制止，说："他做得你们的爹了，你们这样做如欺你老子一样！"几个国民党兵听了更为恼火，竟对二位老艺人大打出手。二位老艺人不甘示弱，也挥起拳头进行还击。打了一阵，因寡众悬殊，两位老艺人为了不吃亏，退回茶馆楼上，把楼梯抽了上去，手拿两块柴棒，堵住楼口斥骂，陈少堂还不时做出一些济公动作，逗气国民党兵，惹得围观者哄堂大笑。后来，这些国民党兵听说这二老是唱戏的演员，无可奈何而去。对此，当时有人编了两句顺口溜："大花脸，小花脸，巧斗沙陀搬（兵），合演一场《闹茶馆》。"

五朵云当“太子菩萨” 滇剧演员郑文斋艺名五朵云，集生、旦、净行表演于一身，能搭川、京、粤各戏班演出。民国初年，栗成之到重庆，与郑文斋相遇。二位名伶相互竞技，互相约定，看谁会唱的戏多，谁就是赢家。结果，栗唱了一百八十几场戏不回头。郑文斋比栗成之多唱了一场，赢了，被人尊称为“太子菩萨”。

《风波亭》掀起风波 大约在民国二十八年(1939)前后，滇剧艺人黄雨青带领一个戏班，演出于弥勒一个露天舞台。因受抗日战争的影响，营业很不景气。眼看着全班人员吃饭都成了问题，黄雨青决定上演《风波亭》。经请示县政府同意，于旧历五月上旬的一天晚上演出了这出戏。当时由于大片国土沦丧，人民爱国心切，戏一上演，全场爆满。当演到岳飞被害时，群情激忿，观众恸哭失声，天空忽电闪雷鸣，狂风暴雨当头倾泻，汤圆大的冰雹把观众全都打散。第二天风波骤起，县常备队聂中队长要诈骗戏班，就派武装把黄雨青叫去，说昨晚因演了《风波亭》，岳飞显圣，打坏了农民的庄稼，损失严重，责令黄雨青杀猪宰羊向神灵赎罪。黄雨青据理辩驳，说五、六月间本是雷雨的高峰季节，上演《风波亭》遇到下冰雹，纯属巧合，不愿受罚。双方争执不休，结果在聂中队长的淫威下，黄雨青迫不得已，只好买了几个猪头送给常备队打牙祭，才算了却这桩公案。

“秃髯公”智取髯口 民国初年，开远地方滇剧玩友杨炳卫，有一次参与串演关公戏，饰关羽。他已上好装在后台候场，一时烟瘾大发，便摘下髯口，抬起水烟筒，“砰通！砰通！”吞云吐雾，怡然自得。突然有人催他出场，他一听，上场锣鼓敲得正紧，急忙丢下烟筒，几大步窜到马门场口，掀开门帘，出台亮相，摆开架式，右手往胸前一捋，暗自吃惊：“糟糕！长髯乌有！”原来刚才慌乱之中忘了戴髯口，于是，“美髯公”变成了“秃髯公”，台下观众大哗。紧接着，琴师已拉开了〔襄阳二流〕，他想：“戏还得演下去，这便如何是好！”只见“秃髯公”临危不乱。信口唱道：“关云长出马门未把胡髯戴，骂一声小鼓匠你把老子催出来，叫马童回头把马带，戴上胡子再登台”。鼓师发现“情况”随即改点子，紧锣密鼓把“秃髯公”送了进去。杨炳卫在后台找来髯口连忙戴好，重新上台表演，台下笑声、掌声不绝。

“戏子”后代难做官 清同、光年间的滇剧名伶刘品玉(真名沈承明)，一生虽靠演戏成名成家，可社会地位十分低贱，且影响到子辈的仕途。其子沈家进就读于孙中山在武昌开办的法政学校时，正逢武昌起义，他随全校师生一起投入了起义行列。民国革命成功后，他于民国元年(1912)被分配回云南，省府委派他任蒙自县县长。但是人还未到职，蒙自县士绅就聚众联名上书省府：“沈家进之父是个唱小旦的下贱戏子，若委任他来当县太爷，做父母官，有辱乡里，贬低政府，民众不服他管。”省府于是就免了他的县长职务。他只得四方求助，另找出路。时逢滇人龙济光在广州任广东督军，部下有不少人也是法政学校毕业的学生，蒙这些同学推荐，他到广州任广东省高级审判厅厅长。但到任不久，龙济光就垮台了，沈又陷入宦海浮沉的窘境。由厅长下降到审判员职位。他在广州的时间不足三年，波折起伏，终于愁病交加，病死他乡，埋葬在广州云贵义坟。

徐文寿练艺惊妻 徐文寿是楚雄鹿城镇的第二代滇剧艺人，能生能旦，尤精于丑。他对于表演技巧的钻研，非常刻苦。民国九年(1920)，川剧义和班来楚雄西灵宫演出，他看见该班演出《扯符吊打》中王道灵的表演十分惊险动人，就暗下决心，要把这一套表演技巧学到手。川剧班走后，他就用自己纺织的一匹土布(宽零点三三米，长八米)，悄悄地跑到演出场所，把布套在戏台檐口的梁头上，反复练"金鸡独立"、"呆僵尸"、"金猴倒挂"等几种技法。一日因雨，徐把布套在家中的梁头上进行练习，当他正练"呆僵尸"时，适逢其妻外出归来，突见其夫"悬梁自尽"，不禁惊呼四邻救人。当邻居们赶来时，始知徐是在练艺。尔后，《吊打王道灵》便成为徐的拿手好戏，赢得了鹿城观众的赞赏。

罗猴子飞刀切肉片 清光绪某年五月，原腾越厅镇台武官张松林的随军戏班在他的家中南北花厅唱《目连》戏，每天都有不少城内外的百姓前去观看。其中自然杂有不少做小本生意的，各种饮食应有尽有，很是热闹。这天，正好轮到四大猴子中的罗猴子上场演出，刚一登台亮相，就听台下传来一声吆喝，罗定睛一看，原来是一个卖烧辣饵块的正在大声叫卖。罗猴子心中有气，略一抬手，便将一把锋利的匕首甩了出去，脱口一声"着！"那匕首已飞至烧辣饵块摊主的砧板上，并将上面的烧肉削下薄薄的一片来，摊主吓得目瞪口呆，在场观众无一不喝彩叫绝。

台上台下都是戏 丽江东坝子白族聚居区，从前光唱"乡戏"(也叫"门户戏")。唱戏前，挨家挨户斗凑钱粮给戏班作报酬。每户人家所斗数额一般相等。如有人想上台学戏，则要多斗。某天，唱一出宫廷戏，一白族青年扮演皇帝，趾高气扬；另一白族青年扮太监，手执蚊帚跟随皇帝身后，显得低声下气。演出间，忽然这两个演员的父亲在台下吵起嘴来。"太监"演员的父亲指着"皇帝"演员的父亲质问道："我家斗的钱粮都比你家多，为什么你家儿子当皇帝，我家儿了当太监？你讲！"

"杨柳条条他色喂！" 民国年间，许多维西商人在维西、德钦(均属迪庆州)以至拉萨等地行商，年节都爱自发地组织起来唱滇戏自娱。既是自娱性的演唱活动，自然设备简陋。一次戏开唱了，有一个帐房先生饰"将军"，带领着"百万雄兵"出场了。另一个伙计在后台充当"检场员"……。当饰演"将军"的帐房先生率领"雄兵"绕场一周，在锣鼓声中至台口亮相之后大声喝道："三军们！"后台应声："扎。"将军又叫："带马来！"此时检场的伙计在后台找不到马鞭，迟迟不能上场。前台"将军"抬腿亮相支持不住，再次怒气冲冲喝道："三军们，带马来！"检场的急忙跑出台来脱口而出："马没久。"(纳西话，意为"马没有。")"将军"气得放下腿，跺了一脚后大吼道："杨柳条条他色喂！"("他色喂"是纳西话，意为："用杨柳条条得了！")

王海廷吼声震龙潭 民国十三年(1924)旧历四月立夏，澄江西龙潭举行传统的庙会活动，按例要在古戏台演戏。正会这天，午场戏点的是《捉放曹》，王海亭的曹操，郑文斋的陈宫，玩友刀宝国的吕伯奢。阵容齐整，旗鼓相当。这时赶庙会的群众人山人海，万头攒

动，舞台上的开场锣鼓淹没在嘈杂的声浪中。王海亭在马门后看到这一情况，略一皱眉，运足丹田气，吼了一声“走！”犹为晴天霹雳，惊得赶庙会的群众一呆，齐把眼光投向舞台。跟着一个〔赶七锤〕，曹操同陈宫跃马上场，王海亭一句“小桥流水桂花香”，声音震耳，山鸣谷应。人们象被什么吸住一样，由潭边、岸畔、酒馆、茶肆、河堤潮水般地拥到台下，把摆设在龙潭边的豌豆粉摊摊一个一个挤翻进潭里，顺流而下。锣鼓急、人声吼，幸得县警民团竭力维持秩序，才没有发生肇祸伤亡的情况。

“垮不了台我还要唱！” 清光绪年间，解元杨高德组织了玉溪第一个业余滇剧组织乡绅班，由他教唱排练，演出时他常司鼓或操琴。一次在乡下演出，排鼓（闹场）已经打过，头场戏的演员妆已化好，他自己忙到乐台，试了试唢呐，听了听琴弦，然后坐上统子（小鼓座）准备打响开场。就在这时，后台传来嘈杂声，身旁的大锣手和琴师相继往台下跳。他正要嗔怪，忽听几个声音同时叫他：“杨老师快跳，台要垮了！”原来这临时搭的草台一根台柱没有扎紧，这一角的台板正向下滑沉。他这才意识到危险，急忙一手抓起唢呐和胡琴，一手举着鼓板想跳，但又站立不稳，索兴坐在小鼓座上任其自然。台板滑落到一定程度定住了，此时他也仰面朝天地跌在台上，可双手却高举着丝弦鼓板。台杂（检场）师忙搭着胳膊拉他，他却喊道：“不忙拉我，快看看乐器损坏没有！”台杂师接过他手中的乐器一看，完好无损，他这才一轱辘爬起来，说道：“垮不了台，我还要唱！”

“还是演花子好！” 乡绅班某君本工生脚，第一次演滇剧，在《蟒蛇记》中扮演金哥，被刘氏祖母折磨为乞。演出结束后，某君回到家里，妻子对他说：“怎么演个叫花子，哭咪拉苏的，多难看！要演个状元公，那才体面呢！”第二天，某君果然在《铡美案》中扮演了陈世美，当包公下令“开铡”之时，某君的妻子可吓慌了，急忙跑到台上，拉住“包大人”说道：“包大人，饶了他吧！他不敢演状元公了，还是演花子好！”

“三麻掉大刀，气死段雨膏” 清末民初之际，滇剧界有为艺人挂“状元牌”的风气。一般由文人雅士们来评定艺人演唱的优劣。达到较高水平的，便公众出资制一块金字匾额赠给。红生邱云林，绰号“三麻子”（其实他并不麻），由于技艺超群，大家准备为他挂状元牌，还特请著名书法家段雨膏为他书匾。挂匾之前，还须最后看一次邱的表演才作决定。也许是过于兴奋吧，从来表演认真的邱三麻子，竟在这关键时刻把关羽的大刀耍掉了，因此状元牌也就末挂成。这一来却把段雨膏气坏了，作了一首打油诗道：“三麻掉大刀，气死段雨膏。要挂状元牌，再操！”

王树萱骑“跛马” 滇剧丑脚王树萱一次在昆明群舞台扮演《马房失火》中的县官曾祥瑞。曾祥瑞是个跛子，走路时一步三点头。可当他演到接官上马时，一走圆场仍是一步三点头。这天正好戏迷彭幼山坐在头一排看戏，觉得好笑，不禁脱口说道：“哎呀！官是个跛脚，怎么骑的马也是个跛脚马？”王树萱听见此话后，忍不住笑了起来。事后他对彭幼山道：“老弟，你包涵着点嘛！我一时失误事小，被你逗得笑场就糟了。”

素兰仙破网子　有一次群舞台排演全本《刁南楼》。排戏管事周少林安排青衣素兰仙扮演刘素娥，素兰仙没有演过这个角色，本来应该找周少林求教一下，但他没找周，而去找丑脚王树萱讲戏。王树萱正忙着，就说："这些都是秋皮(水词)，用不着多考究，你只要想着刁南楼的好处，唱几句就行了。"王树萱本以为素兰仙演戏多年，不会不知道刁南楼是人名。谁知素兰仙出场，第一句唱的是"刁南楼盖得来甚是宽敞"，台下观众听后一愣，接着就哗然起来。第二句他又唱："刁南楼盖得来又高又长。"台下便有人喊："放屁！"他接着唱："上首盖的天花板，下首镶的翡翠砖。"这时观众已乱作一堂，倒彩连声。等他唱完"闲无事刁南楼前去游玩，刁南楼真使我散淡心肠。"台下又是一片"滚蛋！""滚进去！"的呼叫声。完戏后，素兰仙气极了，拉着王树萱要求坐公堂评理。后来坐了公堂，大家都认为还是素兰仙理由不足，吃一辈子戏饭，为什么连刁南楼是人名都不知道呢？素兰仙一气之下，当场用刀把自己的私房行头网子砍了，发誓不再唱戏。

易小脸讽刺县太爷　易松亭，云南人，泰洪班的名丑，人称"易小脸"。他身段灵活，擅长扮演贫困小丑。为人有胆有识，不畏权势。从前城隍庙里有四句话："尔俸尔禄，民脂民膏；下民易虐，上天难欺。"有一天唱庙会，易小脸发现有个为官不太清正的县太爷在座，便巧妙地在台词中将以上四句话改为五字一句："尔俸尔禄民，脂民膏下民，易虐上天难"，按原话掉了一个"欺"字。观众正生疑，他"欺"字出口，并特别拖长了字音，然后拍拍脑袋，长叹一声，才道："欺我乡下人。"有人为易小脸提心吊胆，怕惹火县太爷。哪知，这个县太爷尚能自省，又是文人出身，看后付之一笑。

黄雨青闹县衙　有一次，黄雨青带班到呈贡唱会戏，碰到一个保安大队长，要班里女演员去陪他吃酒。黄雨青气愤地说："祖公爷是卖艺的，不是卖色相的，为什么要班里坤角陪他吃酒！"那地头蛇遭到拒绝，便借口抗日是"非常时期"，不准他们演出。黄雨青急忙去找县长说理，但那保安队长来头很大，连县长都惹不起他，事情就僵下来。黄雨青气愤之下，便集合了全班人马，一齐搬到县衙大堂住了下来。这么一来，把县太爷也惹火了，说黄雨青闹他的公堂，把黄捕进了监狱。黄雨青在监里写了一份状子，告到当时的玉溪专署。过了几天，玉溪专员的回文来了，说艺人们无罪，戏应当给唱。这一来可把县太爷弄得下不了台，只好通知放黄雨青。最后黄终于由班子里吹吹打打，放着爆竹迎了出去。戏唱起来了。开锣戏，黄雨青特别排了一出《枪毙大烟犯》。那烟犯的形象，活象那个被称为"瘦猴阎王"的大烟鬼保安队长。

假令尹吓坏真县令　民间九年(1920)，滇剧郑玉庭班在宜良城隍庙演出，孙马贵班在宜良川主宫演出。由于两班互不服气。孙马贵怂恿他在县衙当红笔师爷的同乡，使人将郑班的大锣提走。当天郑班演《斩严世藩》，张绍阳饰演严世藩。张一听这事，非常气愤，带着刚化好装的演员直奔县衙，观众及街上的人也随着去看热闹和助威，一时间几百人将县衙的大门围得水泄不通。把门的不让进，双方大声地争执起来，县长赵光涛听到吵声出来，

一看几百人聚集，不知发生了什么大事。特别是见那穿蟒袍戴相雕的"严世藩"，威风凛凛，声若洪钟，急忙抖脚抖手地走拢去问情况。张绍阳向县长说明情况，据理申辩，县长无奈，立即命人叫他的红笔师爷赔锣道歉，郑班方继续演出。事后宜良人将此编成了有点传奇色彩的趣谈——"假令尹吓坏真县令"。

身怀绝技的"伙夫" 道光十七年(1837)秋，曲靖雷家班收留了一名跛足的流浪艺人当伙夫。一天协台大人做生日，请雷家班唱寿戏，协台大人亲自点了一出《西游记》的猴戏，可戏班中的角儿无人会演，班主雷发春和众人为此愁眉不展。谁料伙夫自告奋勇，要扮演石猴。由于事情紧迫，只好让他上场。开戏的时辰快到了，跛足伙夫打开包袱，取出一双彩绣短打靴子换上，束好戏装，也不开脸，独自蹲在台后吸烟袋。催场锣鼓打过后，他才放下烟袋，翻着筋斗出场，到台中亮相，口中喷出白烟，霎时满台烟雾弥漫，待烟雾散开，伙夫再亮相时，众人发现他的猴脸已经开好。整场戏演得十分精彩，观者无不惊叹。忽然，协台大人一声吆喝："来人哪！将这猴头与我拿下！"立时奔出无数兵勇，将戏台团团围住，那猴头并不惊慌，将身一蹲，只轻轻一跃就上了花厅檐角，并拱手说道："各位本家保重，小的告辞了！"接着就越过高墙，眨眼间消失在茫茫夜色之中。协台没抓住猴头，便将戏班扣留。雷四本家为此担了干系，弄得倾家荡产，班子散尽，好歹留得一条性命，只好到昆明搭班去了。后来才知，那个演猴头的伙夫，乃是皇宫中专演武戏的梨园高手，因为打死了人才逃出来，道光皇帝传下密旨要各处官府严加缉拿，谁知又让他逃跑了。

"活萧方"吓病金大用 民国十四年(1925)，被称为"活萧方"的滇剧演员赖少臣，搭郑玉庭班在宜良城隍庙演出。一天演《萧方杀船》，赖饰萧方，本地票友马云峰(马三公子)饰金大用。当戏中船行到无情渡时，萧方双脚一顿，大声吆喝："给老子抛浆下锚！"左手一把抓住金大用后领，右手钢刀一亮，眼睛一瞪，脸色一变，锣鼓一响，金大用抬头一看："哎哟我的妈呀！"瘫倒台上……事后马三公子打了一个月的"摆子"，人家问他怎么病了，他说："我一抬头看见他的脸，特别是那双眼睛，那把钢刀(铁片刀)，浑身一下子就淌冷汗，回来不知怎么就病了。"

"鹅卵铺"为何改为"火烧铺" 清末，沾益白水有个乡村戏班，为首的两个年轻后生，一个叫邓五郎，一个叫胡小旦。邓五郎生性豪迈，长得高大结实；胡小旦生得秀雅，肤如白雪，面似桃花。平时一起做活，配起戏来可谓郎才"女"貌，天生一对。有一次他们一班人相约到贵州平川一带调换粮种，转回来时走到亦资孔，听说有个戏班在演戏，大伙便兴致勃勃地赶去观看。在台上表演的那个班子，行头还算不错，演技却很一般。白水人一边看戏，一边议论纷纷。旁边人见他们都是些庄稼汉，很不服气，便和他们争执起来。戏班管事知道了，也来说道："你们这帮苦工有啥本事，请上台来施展；若能博得观众喝彩，本家情愿将全部行头送给你们。"白水人听如此说也不谦让，一个个脱下草鞋，稍事化装即登台演唱。邓五郎、胡小旦使出了平生本事，果然赢得了观众的喝彩。那个戏班只好将行头送给

他们。他们挑着行头高高兴兴地正往回赶路，走到鹅卵铺，发觉后面有人追赶，原来是那个戏班输了行头，名声扫地，又气又恼，便追了上来，一心想夺回行头。白水人见来者人多势众，斗不过他们，便点火将行头烧毁，一伙人翻山越岭而去。后来鹅卵铺改成“火烧铺”，即现在的贵州火铺。

跳毛驴的传说　大姚县王德桥、民村一带的花灯班社，每年春节唱花灯时，必须先进行跳毛驴的表演，人们认为，只有先跳了毛驴，才会人口清吉，合村平安。相传在很久以前，八仙中的张果老骑着黑驴来妙峰山找张三丰下棋，二位仙长是棋逢敌手，一下起来就没完没了。黑驴等急了，就跑到骑驴村(位于王德桥附近)的温泉里洗澡。在泉边玩耍的孩子看见这匹黑驴长得好看，就争着去骑它，黑驴受了惊，就向村里跑去。当时村里正盘踞着传播瘟疫的“五鬼”，兴妖作乱，危害人畜。“五鬼”一看来了一匹仙驴，就吓得逃到很远很远的地方去了。后来，人们为了怀念仙驴的功绩，每年演唱花灯时，一定要先跳毛驴灯，并不断丰富、充实毛驴灯的唱词和表演。

膏药伞的传说　“膏药伞”系姚安花灯活动中独特的道具，形为古代皇宫中的黄罗伞。伞内有用香油浸过的烛灯，在夜间活动时，它透过各色彩纸，映出五色光亮，执伞者转动着把手，五色飘带旋转飘舞，为夜间花灯活动增添了喜庆色彩。此伞常由灯社中技艺超群、能说会唱的男演员掌握，到了庆贺的人家，先由此人执伞出场，“打”上几段庆贺吉利的“岔”，所有男女演员围着此伞边舞边唱；这就是姚安花灯中的节目：《拉花》。据传这个膏药伞是从黄罗伞的样式变化来的。艺人传说花灯起源于唐朝，在开灯前的开场白，只能是皇帝先讲；他走到哪里，黄罗伞自然寸步不离，众文武大臣、宫娥彩女也只好跟随簇拥着他转；他说什么，大家也只得随声附合。后来这一形式传到民间，黄罗伞也就随着演变为万民伞了。还有一说，膏药伞本是篾扎纸裱的彩灯，常被内点灯烛烧破，烧破处只好以纸糊补，时间一长，补疤累累，就好象贴膏药似的。

跳门神的传说　牟定县的龙马池村，每年春节唱花灯之前，要作跳门神的表演。关于这一习俗，村里流传着一个传说：古时候，村里有一对勤劳善良的老年夫妇，他们家里生了一匹龙马，是龙王三太子转世的；它仙根不灭，慧眼金睛，能识人间百草，常常带着村里的牲口去找灵芝草吃，所以村里的骡、马、牛、羊都长得很健壮。后来村里来了两个蛤蟆精，变成人的模样，使出各种狡猾的手段，骗走了龙马。从此村里的牲口就没有以前旺盛了。人们为了防止魑魅魍魉再次混进村来，就在村里栅栏大门上，画上两位门神，并且正月唱花灯的时候也要跳门神以避邪。

金毛狮子大王的传说　金毛狮子大王系大姚全县花灯班社及姚安部分花灯班社供奉的灯神，其来历有两种说法：其一，金毛狮子是高丽国的神兽。唐朝贞观年间，各国派使臣出使长安，进献各种珍禽异兽。有的国家进献凤凰，被唐王封为鸟王；有的国家进献猛虎，被唐王封为兽王。因为高丽国进献金毛狮子的神僧来晚了，不能再封金毛狮子为兽王。

金毛狮子就怒吼一声，将封为兽王的猛虎撕为两半，然后碰柱而死。唐王大怒，就把进献金毛狮子的神僧也诛杀了。后来唐王游地府时，才知道人兽都死得冤枉，就追封金毛狮子为大王，并要神僧在正月十五大放花灯的时候，带领金毛狮子巡视人间，驱除一切邪魔鬼怪。所以后来耍狮子要由一个笑和尚引路。其二，金毛狮子是刘氏四娘变化的，刘氏四娘生前违反佛规，被阎君捉去地狱受苦，其子傅罗卜（法名目连）为拯救刘氏四娘脱离苦海，出家为僧，广习佛法。当傅罗卜功成圆满，赶到阴曹地府救母的时候，阎君已把其母发配到人间变狗去了。傅罗卜又只好转回人间，通过化缘的方式，把这只狗接了回来。后来傅罗卜被玉帝封为幽冥教主、地藏王菩萨。这只狗（刘氏四）不甘寂寞，也跑去找唐王讨封号，开初唐王不肯封它，它一气之下，就把金殿下的白象蹬碎了，唐王见它神力不凡，就封它为金毛狮子大王，专司元宵佳节驱魔除怪之职。基于以上两种传说，金毛狮子大王被尊为灯神菩萨。

跳小红马的传说　楚雄县子午区莫苴旧村的花灯班社，供奉小红马为灯神。平时祀之于祠堂，正月间唱花灯时，把它请出来作跳"小红马"的表演。关于小红马的来历，该村已故老艺人王汉朝是这样说的："我们村的老祖公叫王宗保，明初随沐英入滇，屡建战功，官封辟疆将军忠翌之职。在一次战斗中，王宗保遭到敌人的围困，他所乘骑的枣红马冲出重围，领来救兵，救了王的性命。王为了纪念这匹马的功绩，要子孙后代祀奉它为神马。"后来就把它纳入了演唱花灯的内容：每年在出灯的这天晚上，必须先跳小红马。后来又把跳小红马的形式作为某剧中人的骑马表演。例如：该村传统花灯剧目《长亭饯别》中的张君瑞，就要作骑小红马的表演。

花灯《打花鼓》的传说　元谋县每年旧历三月二十八日要办土主神会，各地农村的人都要带着三牲礼品到土主庙敬献土主老爷，并把当年的灾情向土主哭告，祈求保佑。传说有一年人们向土主哭告说："土主爷啊！今年的小秧灾情严重，若是栽不下秧，秋后收不到粮食，明年敬献的斋饭都没有了，还望多加保佑啊！"当晚，土主就到田间查看，原来是螺蛳精放出成千上万的螺蛳到秧田扒秧，致使撒下的小秧不能成活。土主即取来照妖铜镜，朝着螺蛳精一照，螺蛳精就变成一个漂亮的年轻女子逃到了民间。后来土主也变成人来到民间与螺蛳精成为夫妻，两人就流落在乡间以打花鼓为生。他们有固定的打扮：花鼓公头上扎一转泡花，前额高插一绒球，戴一面小镜，身着紫红色打衣打裤，扎一副腰裙；行当属花脸，画土主爷脸谱，左手拿的锣代表照妖镜，舞蹈中左右拉架子亮相的动作，表示"镇"得住螺蛳精。花鼓婆头梳蓬发高髻，周围簪花，两耳戴耳环，上穿紫红色大面襟服，下穿绿色裤子，扎腰裙，左手拿手巾，右手拿扇子，崴扭的动作十分灵活；行当属武彩旦，中年妇女装束。据说花鼓公后来又变成了土主神，花鼓婆变成了一条水母牛，因而元谋各地土主庙中的土主老爷都是坐在一条水牛背上，并且是单边骑着。

花灯神位的传说　罗平县对于"花灯祖师唐王天子太宗皇帝之神位"，有这样一个传说：唐时，刘全进瓜游地府，见众鬼朝贺十殿大王，彩灯闪耀，香烟缭绕，笙歌乐舞，十分

热闹。还阳后，向太宗皇帝禀报，太宗大悦，即命刘全将其记得的曲牌教众歌姬，并敕封正月十五为元宵节，在京城张点各式彩灯，并亲与百姓同乐，庆贺太平。花灯会火与元宵灯会有着密切联系。唐太宗又是一代明君，深得民心，故罗平许多灯班把“唐王天子太宗皇帝”当作“花灯祖师”供奉，虔诚朝拜。

吕洞宾传灯　罗平民间流传八仙之一的吕洞宾，出身苦寒，饱尝人间风霜，深知百姓疾苦。为了普救穷人，他立志修仙，悉心苦练。三伏顶着灼日，三九不怕雪凌，劳其筋骨，磨砺心志，年复一年，终于得道成仙。他见穷苦百姓长年累月脸朝黄土背朝天，勤耕苦织难饱暖，便大发慈悲，编就一套花灯，自身化成一个白头老翁，在人间传唱。百姓们学会灯调，干活时哼哼，闲暇时唱唱，倒也减去了许多疲劳。

“走老丑”的传说　“走老丑”是流传于宣威的花灯中的一种艺术形式。传说很多年前，四川有一个陈老戏子，他带着一个戏班从四川来到东川（今会泽）铜矿唱“走老丑”，后因铜矿的四川老板彼此之间为霸占铜矿发生争斗，祸及戏班。戏班被 打散后，陈老戏子肩挑行头、唱本，只身一人往外逃奔。一天傍晚，他来到宣威西泽的新店村，要求借宿。村里人热情款待了他。酒足饭饱之后，他穿上戏服，拿起扇子，高兴地演唱起来。他还告诉村民，他唱的戏叫“走老丑”。第二天，他离开新店时，送了一把扇子给村民，以感谢村民对他的照顾。以后新店人也兴起了“走老丑”。他又去到树乐，同样受到当地村民的热情款待，他也为村民表演了“走老丑”，临走时，他留下一条裙子作纪念。以后，树乐人也兴起了“走老丑”。一天陈老戏子来到睦乐，眼睛突然望不见了。睦乐人也热情款待他，还帮他治好了眼睛。眼睛治好以后，他不顾村民再三挽留，坚持要登程赶回老家四川，刚出村，他的眼睛又看不见了。他想：要走走不掉，只好长住睦乐了。于是又摸回村里，从此在睦乐安下家，并为睦乐人传授“走老丑”。就这样，“走老丑”也在睦乐扎下了根。几年以后，陈老戏子身患传染病，卧床不起，为了不连累别人，他要求徒弟们把他送出村外，徒弟们只好将他安置在山脚下的一个石洞里，并派人服侍他。不久，陈老戏子离开了人世，人们将他埋在离石洞不远的山坡上，为了纪念他，人们把他生前住过的石洞称为“陈石洞”。

花灯《三访亲》源于嵩明的趣话　每逢新春佳节，嵩明县大闹花灯，各灯班演出的剧目中，都有《三访亲》，人们百看不厌，到底为什么呢？据传说，《三访亲》剧中的人和事，都是嵩明的真人真事。剧中的苏家村、丁官屯、小街、刘家坝、王家村这些村庄，都在嵩明坝子方圆八公里之内。苏家村位于杨桥西约一公里处，苏家村以东两公里处是王家村，王家村东面四公里处是小街，和小街相邻的又是刘家坝和丁家屯。剧中人又都是这几个村中的人，其姓氏至今这些村子都有，占的比例很大。为此《三访亲》自古以来，每逢庙会，久演不衰。直至今天，嵩明人越看越亲热，越看越有趣，各灯班子越演越红火。剧中人所唱曲调，都是本地花灯曲调，如〔犁头调〕、〔小红宝〕等。

邱黑士怒打梅花桩　南宁府（今曲靖）城东中所营乡，有个烧炭的人名叫邱黑士，力

大如牛，武功超群，烧炭之余，常以玩灯为乐。乾隆二十八年(1763)初春，城南花科村请中所营灯班玩灯。那一天恰逢邱黑士进山烧炭回来，村人飞跑上山报信，待黑士回村，行头和灯班已被接走。黑士知花科也是出名的灯窝子，那里的灯头早想和中所灯班较量，这番相请，定有名堂。于是连饭也顾不上吃，撒腿就往花科跑去。日落乌啼，花科灯场围满了数百名观众。中所灯班点亮花灯来到场上一看，场中布满了木桩，排成梅花形状，当地人称“梅花桩”，专为考察灯班技艺而设。若不首先破了梅花桩，这灯就别玩了，灯班的脸也就丢尽了。以前碰到这种情况，总是邱黑士打头阵，可今天他没来，其他人都显得束手无策。正商量如何认输之时，只见邱黑士从圈外一跃而入，立于梅花桩上，先练了一路拳，然后施展功夫，一阵拳打脚踢，场上木桩顿时全部倒地。待灯场收拾干净，邱黑士吩咐照常玩灯，而且玩得非同寻常，观者瞠目结舌，点头赞曰：“中所灯班果然名不虚传！”

赵天喜说“吉利”化险为夷　民国二十五年(1936)农历正月，楚雄县新柳镇永乐灯社，应邀进城参与“迎塔凹奶奶”的会火活动；并订于初四日晚到县政府“贺麒麟”。是日晚间，楚雄县政府大堂上灯烛辉煌，檐口挂红彩一匹，以示对灯社的欢迎。特别引人注目的是，大堂口两边悬挂的一对六方玻璃宫灯，更增添了节日的气氛。届时，永乐灯班社的出灯队伍，以“天下太平，六合同春”八盏字形牌灯为前导，锣鼓、唢呐后随；古称“角墙兽”的吉祥物——麒麟，在手持红绸彩球的红衣童子导引下，进了县政府。只见县长李某端坐主位，幕僚、属员分坐两侧。灯管事按例客套之后，锣鼓唢呐齐鸣。在轰鸣的鞭炮声中，红衣童子导引着麒麟，向李县长和幕僚们翩翩起舞，点头致意。县长欣喜万分。不料正当气氛热烈的时刻，忽然麒麟角不偏不倚地撞在右边的宫灯上，只听得“哗啦”一声响，宫灯的玻璃全被撞碎，掉落在大堂口的阶沿上。此时，台上台下被这突如其来的“不祥”之举吓坏了。李某面带愠怒，起身与一幕僚耳语，幕僚摇头叹息。看样子大有抓人、砸灯之势。瞬间发生的这一切，均被永乐灯社多才多艺的演员、专司说“吉利话”的赵天喜看在眼里，只见他镇定自若地扶了扶礼帽，稳步走至李某面前，深鞠一躬，随即朗声说起了“吉利”：“麒麟头上一点金，来为县长换宫灯。自从今晚贺过后，禄位高升进南京。”此时，锣鼓、唢呐之声大作，大堂上下被赵天喜的“吉利话”鼓舞得欢呼雀跃，李某听了他“禄位高升进南京”的“吉利话”，顿时回嗔作喜，把赵天喜叫到面前，夸奖他有口才，并以大洋六元作为“吉利”奖，赏给麒麟红彩一匹。

祁家寿临死唱花灯　祁家寿原名罗维奇，四十年代初期在一平浪做工时，结识了不少外地艺人，从中学到了各地不少关于花灯、滇剧的技艺。返家后，因某种原因被国民党政府处以死罪。当祁家寿被绑赴刑场时，说：“事已至此，请给碗酒喝喝……”喝酒后又要求说：“我平生爱唱花灯，请让我唱上几板花灯后，我一抬手，你们就开枪。”他果然在临死前唱了几句，然后一抬手，后面的枪响，他倒地而死。

“小日本”李润险遭抢毙　花灯艺人李润，抗日战争期间，参加农民救亡灯剧团，于

民国三十一年(1942)在峨山县城内为担架十六团进行慰问演出。剧目是花灯时装戏《张小二从军》,李润扮演剧中的“日本人”。当剧情发展到日本人与汉奸勾结,给敌机指示目标轰炸我城镇设施及屠杀我无辜百姓时,看戏的担架十六团士兵都气红了眼,高呼:“打死小日本!严惩汉奸!”其中一士兵竟愤怒地举起步枪,朝着正在演戏的李润连击数枪,子弹在李润身边嗖嗖地擦过。这下子,可把李润给吓坏了,他急忙逃至后台,蹲在地上哆嗦不止。台下的士兵还不断振臂高喊:“交出小日本!交出小汉奸!”经过当时的峨山县县长及领队的马云顺多次向士兵进行解释,说明“小日本”是演员扮演的,并不是真的日本鬼子,打死了演员就演不成戏了。又到后台安慰李润。经过一番周折,戏才继续开演。

周司令认戏不认人 抗日战争前后,曾任昆明警备司令部参谋长的周应川,因属将官级,被人称为“周司令”。他是维西人,家乡观念较重。有些人摸到他这种性格,时常冒充维西人,去到他居住的昆明圆通街马家巷门下,或讨金要银,或拉关系以图晋升。他后来发现其中有诈,于是想了一个办法:凡口称“维西人”的人找到他,他都要对他说:“你既是维西人,那么请唱上一段大词戏给我听一听。”这一招真灵,那些冒充者当即露了马脚,只好扫兴而去。而真正能哼上一板大词戏的维西人,自然受到了周司令的青睐。

祭唐明皇的传说 相传唐明皇是一个戏迷,经常执意要与皇宫里的戏班同台演戏。这使戏班深感为难,他们说:“陛下金口玉牙,掌握着百姓的生死权,让谁死谁能不死?如果皇上在台上叫人死,演员们为何是好?”帝道:“我登台之心已定,你们看这样行不行?”随即找石灰涂在自己的嘴上和脸上,并对众人说:“现在朕已涂成白嘴白脸,以后我讲的话白了,不算数了,你们就不必再担惊受怕。”由于皇帝的这一举动,果然被应允参加演出,而且没有人再把他当作金口玉牙的天子看待了。不久,外来入侵者攻打唐明皇所在地的城堡,唐明皇的命令也没有人听。城堡终被敌人攻破,皇帝殉难。为了纪念这位热爱戏剧的皇帝,后代将他推崇为戏神。在潞西芒市镇土司戏队、瑞丽城子土司戏队等,每年演出开始,都要祭祀唐明皇。祭祀的方法是在戏台后摆上猪头、果品、香烛,由戏班头叩拜念祭词,请这位戏神从天上光临戏场看戏,并保佑演员大吉大利,演出顺利。

龚绶演戏逢佳偶 南甸(梁河县)第五十九世掌印土司龚绶(1893—1969)的印太夫人(即原配夫人)去世后,为再寻一门亲事,左思右想后,安排司署戏班排演了《慈云走国》、《三换亲》、《三下河东》等剧目,由他亲率戏班于民国元年(1912)到干崖(盈江)勐卯(瑞丽)、陇川、遮放、芒市等地演出。龚绶当戏班在台上表演时,乘机遍察各勐(县)女子,都觉得不太中意。也是机缘巧合,当他率戏班到陇川时,遇上了一位少女方保凤。她的父亲是芒市小府衙的土司,母亲是陇川城子人,她人品出众,从小侨居缅甸。她在偶然机会中风闻南甸司署戏班演得好,决定返回陇川看戏。她返回陇川的当天,正值南甸司署戏班演出《慈云走国》。方一露面即引起龚绶的注意。龚走下台子到方保凤面前细细端详,然而在众目睽睽之下又不便攀谈;当晚的戏快演完了,他觉得机遇难逢,万不可失,令戏队再加演剧

目，竟放下土司的尊严，如梦如痴地盯着对方。方保凤带着少女的腼腆，佯作全神贯注看戏，实则也为龚的仪态所动，脸上泛着红光。第二天，通过媒人周旋，双方同意定下婚事。于是龚绶心满意足地带着傣剧班和尚未举行婚礼的方保凤告别陇川返回南甸。

"奸臣"莫想吃凉粉　盈江县旧城区傣剧花脸演员龚爱国，专门扮演潘仁美、秦桧一类奸臣角色。他演得阴险、凶狠、狡诈，维妙维肖，形象生动。一次，他去吃凉粉，卖凉粉的老奶奶雅缓勐，却不愿卖给他。他心中不解，便问原因。雅缓勐气愤地说："我的凉粉，就是不卖给你这个恶毒的大奸臣。"说完再不理他。龚爱国恍然大悟，便心平气和地解释说："我的老奶奶啊，如果你孙子龚爱国，演不出古代人物的样子来，看戏的看了有什么意思？个个都扮演善良的美貌如画的角色，那么怎么反映古代的忠奸善恶呢？"一席话说得雅缓勐频频点头，带歉意地笑了笑："你这个孙子真聪明。"龚爱国这才吃到又酸又辣的凉粉。

刀安仁避难凤凰山　干崖（今盈江）二十二代傣族土司刀安仁，幼年聪明好学，接受过滇戏班的影响，掌握了一些基本的演戏知识。一次，他对小伙伴们说：我们不要学他们（指滇戏班）演《三打王英》，我们来演自己的。"大家很高兴，经过商量，决定把熟知的傣族民间故事《阿暖相勐》编成戏来演。刀安仁自己就是"小混相"（即小土司），大家推举他演勇敢的相勐王子。其他几个角色也很快分配下来。可是女主角朗展补，却一时难以选定。刀吾同演，太黑太矮；刀安静演，又嫌太高。刀安仁想了一夜，次日，他悄悄找姐姐朗相弄商量，想请她扮演，这位土司衙门的大小姐，十分乐意扮演美貌的公主朗展补，但她不会演戏。刀安仁说："我教你。"演出后，由于朗相弄扮相很美，唱得也好，角色与她的身分又十分接近，很受欢迎，被称为"活朗展补"。但是，此事传到老土司耳朵里，他火冒三丈，大发雷霆，把玉石酒杯甩在地上，大骂："大小姐演戏，真是丢尽司署衙门的脸。老子有七个儿子，杀一个不稀奇。"越说越气，把酒席也推翻了。刀安仁听说闯了祸，吓得跑到凤凰山躲了起来，一连几天，不敢回家。后来还是印太夫人（土司的大夫人）哭哭啼啼爬到山上，才把刀安仁一伙找了回来。

阿暖遇难众人帮　一次梁河县芒览演出傣剧《旺色旺宣》，剧中主人公阿暖兄弟由森林中艰难地走出来时，又饥又饿，苦不堪言，他们用唱词悲哀地唱出了林中遇到地各种苦难，边哭边唱，看者心伤，听者落泪，观众纷纷丢钱给他们，叫他们赶快买饭吃去。看戏的土司，干脆派人去端了两碗米线来，给他们兄弟"充饥"。

语言不通闹笑话　一次，傣剧《阿暖相勐》演给一位到干崖的汉族督察官看，这位督察官看得很有兴趣，边看边问。当朗展补出场时，他问："这是什么角色？""朗展补。""什么？'烂脏布'？这样漂亮的姑娘怎么叫'烂脏布'？"混李来上场时，他又问，得到回答后，他说："既然是混出来的，本领一定很好。"第三次，他又问出场的姑娘朗底相叫什么名字。"烂底线？"他听后惊讶地说："都是些漂亮姑娘，怎么那个叫'烂脏布'（擦抹桌子的破布），这个又叫'烂底线'？你们傣族太怪了。"周围的人听了知道他只听字音，并不了解傣语的含义，只

好无可奈何地付之一笑。

“红娥”饱尝荷包蛋 1980年，潞西县芒核傣戏队到凤平区芒洪寨演出傣戏《元龙太子》。剧中人红娥刚生下孩子就要去打仗，她只得背着孩子与敌将交锋，因寡不敌众，打得十分艰苦。戏演完后，寨子里的老“咩巴”(老年妇女)端着一碗热气腾腾的荷包鸡蛋，来找“红娥”，说：“你刚生娃娃就去打仗，太辛苦了，吃碗鸡蛋补补身子。”扮演红娥的小“布爹”(结过婚的年轻男子)，希里哗啦几下就把鸡蛋吃完了，并说了声：“咩巴，谢谢您了！”咩巴说：“不谢，不谢，你们唱戏人真辛苦。”

麻脸“冒涛”结良缘 某寨有个麻脸“冒涛”(年龄较大的未婚男子)，因长得丑，一直没有找着媳妇。时逢寨子唱戏，他就出钱给“货整”(戏班领班人)，让他安排他演个“朗角”(旦脚)，“货整”同意了。后来到那目寨演出，因灯光暗，他又化了装，所以很好看。戏演完后就有一个“卜少”(姑娘)来看他。这个冒涛不下装就领着卜少回家了。第二天姑娘才知道是个麻脸，可由于他会唱傣剧，姑娘还是很喜欢他，两人终成伴侣。

“岩香，你是怎么回来的?” 1956年6月，西双版纳州文工队首次运用章哈演唱形式编演了一出《岩香悔过自新》的章哈剧，这个戏是表现一个叫岩香的傣族青年由境外回归的故事。剧中人由刀国安扮演岩香，刀美英、刀美芳演母亲和妻子。此剧在布朗山区边境一线演出后，在群众中反映强烈，特别是在有外逃人员的家属中反响更强烈。一次宣传队演出之后，队员们深入到寨子里向群众进行口头宣传时，一位傣族米涛(大妈)暗中跟随扮演岩香的刀国安，行至无人处时，一把拉住刀国安神秘而关切地问道：“岩香，你是怎么回来的？是不是有什么门路?”刀国安一听，猜想米涛家定有亲人被骗越境外逃，看戏后思亲甚切，把自己当成了岩香，于是，他就因势利导，向米涛宣讲党对外逃人员的政策，劝她打消顾虑，相信共产党，带信叫儿子回来，定会得到政府的宽大和欢迎。一番话说得米涛脸上愁云渐散，频频点头。最后，刀国安向米涛解释：“我不是真的岩香，是扮演岩香的演员刀国安，戏虽然是编演的，党的政策是真的。”米涛听后也自觉好笑，她感谢了刀国安，高高兴兴地向自家竹楼走去。

“陇端街”的传说 “陇端街”是云南省富宁县壮族人民一年一度最隆重的民族传统节日。当地有人称之为“风流街”。“陇端”是壮语，陇是下，端是田坝，意思是下田坝赶街，因此，又有人呼之为“田坝街”。赶“陇端”在每年农历的正月至三月举行。届时，人们穿着新衣，打着花伞，从四面八方涌来，人山人海，非常热闹。“陇端街”起源于何时，无史料可考，民间传说有三：(一)相传在唐朝时候，壮族地方有南北两个部落，南部落有三个王子，北部落有三个公主。三公主聪明美丽，三个王子都来向三公主求婚，三公主提出要对歌许亲，说哪个对歌赢得她，她就嫁给那个，南部落为三个王子请了九十九个壮族男歌手，在家教唱山歌九十九天。北部落的三公主也请来九十九个壮族女歌手，在家教唱山歌九十九天。转眼到了新春正月，青竹吐翠，柳树抽丝，百鸟争鸣，三个王子和三公主对歌的日子到

来了。人们在田坝间搭起一个对歌台，四面八方的“卜节”（壮语老大爹）、“姆节”（壮语老大妈）、“勒冒”（壮语小伙子）、“勒少”（壮语小姑娘），纷纷赶来听三公主与三个王子对歌，黑压压的人群站满了田坝中。对歌对了九十九天，三公主与三王子终于情投意合，结成夫妻。后来，人们为了纪念三公主与三王子对歌的日子，每年到了这个时候，都要欢聚在一起，以唱歌跳舞为乐。（二）传说土司要选美女，便从外地请来戏班在田坝中搭台演戏，赶“陇端街”。土司下了一道命令，要各村各寨的壮族男女老少都来看戏，要穿最好的衣服，打最漂亮的花伞，“勒少”还要包最鲜艳的花头巾，人们在看戏的时候，土司就派人暗中观察，发现漂亮的姑娘就叫人抢进府中。（三）说壮族青年男女喜欢唱歌跳舞，对歌订情。但平时农活忙，没有多少空闲时间来相会，只有在正月到三月这段农闲时间，才有机会欢聚玩乐几天。在家中谈情说爱又怕爹妈和哥嫂听见，就互相邀约到山坡上或田坝间对山歌来表达和倾诉爱慕之情。这样，一年一度的“陇端街”就形成和固定下来了。演壮剧是“陇端街”的主要内容之一。每年到了“陇端街”期，人们就用木板在田坝中间搭起戏台，戏台顶上盖着一块很大的红幕布，底幕上画着“双凤朝阳”或“双龙抢宝”等名种彩色图案，表示清吉平安，幸福吉祥。开台锣鼓过后，一个演员扮华光大帝来开台，念开台诗，然后演出就开始了。“陇端街”期要演出几台大戏。上一台戏演完了，演员不卸装。吃完饭又接着演出下一台剧目，一般白天演文戏，晚上演武戏。赶“陇端街”的地方，若本地没有戏班，也要去外地请戏班来演出。

保安营长看土戏出洋相　文山乐西土戏，历来都是男人扮演女角，并出现过一些扮相好、技艺佳的演员。为此，民国三十一年（1943）在乐西村演出时，引出了一台笑话。当时有一个名叫田朝金的壮族小伙子，身材苗条，扮相甜美，演小旦戏很受欢迎。有一天，文山保安营长彭守仁来到乐西时，恰逢田朝金在演出。这个彭营长本是个好色之徒，看见台上的花旦那么艳丽多姿，顿生邪念，对身边的保长王金云说：“那是哪家的姑娘，长得这么漂亮，我要讨她做小老婆。”王保长是本地人，知道花旦乃男人所扮，被彭守仁问得啼笑皆非，嘴上又不好明讲，便故意和彭开个玩笑：“人家早就出嫁了。”彭守仁一听，好不扫兴：“嫁了？你莫骗人，哪个出嫁了的姑娘还会上台演戏？”说罢，瞪了王保长一眼。“告诉你，这姑娘我今天要定了！”王保长见彭守仁认了真，怕把事情闹大不好收场，只好陪着笑脸说：“营长，刚才我是不好得明说，戏台上那个姑娘是个仆包（壮语“伙子”）。”彭一听更是火冒三丈高：“放屁，明明是个俏姑娘，你敢哄我。我看了多少戏，就只看上她。”说罢就直奔后台而去，正遇田朝金在卸装，一看果真是个伙子，顿时气得脸面煞白，青筋暴跳，象一只吃不着天鹅肉的癞蛤蟆张着嘴巴喘大气。

大脚“七仙姬”　光绪二十八年（1902）五月，底圩沙戏班应邀到离广南县城十五里远的小广南寨子演出。看戏的人越来越多，连广南府土同知（清政府任命知府时，也从当地民族上层中任命一相当于知府级的官吏谓之“土同知”）的老太爷也来了。演《七仙姬下

凡》那天，当老太爷看到七仙姬秀丽端庄的人品时，连声夸赞道："这姑娘长得美，漂亮，漂亮！"看到七仙姬要许给董永做媳妇时，老太爷又连连摇头："可惜，可惜！这姑娘太幼稚了。"于是，叫来戏班班主问道："象七仙女这样好看的姑娘，你能随便让她许配给董永吗？不行，回去时对她说，退掉，老太爷我要帮她好好选个'富昌'（壮语，年青的官）。"班主知道老太爷是第一回看沙戏。弄错人了，便如实回话："太爷，'七仙姬'是个'勒冒'（壮语伙子）装扮的。""废话。"老太爷有些火了。班主无法，只好陪个笑脸说："老太爷，等戏完了，我陪您老人家去看看。"戏完了，老太爷由班主陪同走上后台，只见"七仙姬"刚卸去绣鞋，双手搓揉着一对大脚板斜靠在椅子上。老太爷一看："啊呀！果真是个'大脚七仙姬'。"便走到"大脚七仙姬"面前问："你叫哪样名字？""王卜茂。"老太爷说："你们演得好，要多演几天，让庄稼人看够。"随即拿出十块银元给戏班班主，为戏班添买点胭脂花粉，戏班出台谢礼，给老太爷打了"加官"。

广南沙戏起源的传说　沙戏的诞生地广南与广西西林毗连。西林人岑毓英光绪年间任云贵总督。据底圩沙戏班老艺人讲，光绪年间，有一次岑毓英在家乡某集镇上见到两个壮族青年与洋人争斗，打败洋人，长了中国人的志气，岑大为赞赏，即聘请这两位武艺高强的壮族青年做自己的保镖。这两位青年是底圩人，岑毓英的老家西林那劳村与底圩相隔不远，为了嘉奖酬谢二位保镖，岑毓英命家乡那劳戏班到底圩演了几天广西北路壮剧。居住在底圩的沙族（壮族支系）人那时从未见过戏剧演出，看后十分喜爱，便推举了一个当地有点文化的人——么公韦汉章去那劳学戏，韦汉章学戏回底圩后，又将本地的民歌调子融入唱腔之中，并加进了一些本地民间舞蹈动作和么公礼仪，开始在底圩教戏，建立戏班，于是沙戏就逐渐形成了。

"昆沙合演"传美谈　民国七年（1918），有个在广南城内开绸缎铺的四川商人杜多三，从昆明请了蔡云洲的班子到广南唱滇剧，开始卖座很好，后来渐渐不行了。当时广南北路沙戏的影响已扩大到广南城西北的小广南一带，很受壮族人民欢迎。小广南的壮家人每逢过小年，都要请洛里、西松或弄追、坡佣的沙戏班来村唱戏。杜多三眼看自己请来的戏班日渐冷落，又听说乡下沙戏唱得正红火，心思一转，便把弄追沙戏班请进城来，标新立异地搞了次"昆沙合演"。"昆"指由昆明请来的滇戏班；"沙"指由乡下请来的沙戏班。海报一贴出去，人人觉得新奇，争以先睹为快。两角一张的戏票竟涨到五角，当晚得了个全场爆满。沙戏演出了《乾隆马再兴》，戏装都是用白布画的，锣鼓点打"切切——光"，"切切——光"，念唱皆用壮语，唱腔多以"侬阿妮"开头，城里人多听不懂。"昆沙合演"虽然只演了一晚上，但却使北路沙戏第一次进了广南城，也使城里人第一次看到了壮乡土生土长的戏。从此，沙戏在广南北部山区更加兴旺发展起来，"昆沙合演"至今传为美谈。

兰林戏台的传说　乾隆年间，洱源凤羽区的兰林寺上村的白族吹吹腔艺人杨永桐和李遐郁二人打赌掷骰子，说定谁输了谁就负责盖一个戏台。掷骰子开始了，杨永桐掷出

一个“五”点，李遐郁满以为自己准能赢过这“小五点”，心里高兴，不屑用手掷，只用脚趾随便一扒，不想骰子却滚出一个“三”丁拐。李遐郁输了，便于乾隆二十三年(1758)盖了兰林戏台。杨永桐虽然赢了，也资助了一些木料。戏台盖得很讲究，四方有厢房，院里种植双红梅、桂花等花木。可惜于民国二十九(1940)年八月被大水冲垮，一直到1982年，才又在原地按原样重建了一个戏台。

真斩“蔡阳”　洱源县凤羽区，除寺上村外，几乎村村都有戏台。寺上村是凤羽区最大的村子，为何偏偏没有戏台呢？这里有个原因：光绪年间，寺上村演出吹吹腔剧《过五关斩六将》，唱到斩蔡阳时，演员一失手，用的又是真刀，竟将“蔡阳”的人头一刀砍下，犯了人命案。经官府备案处理，属演戏失手误伤人命，不予追究，但罚寺上村从此不准唱戏。因此，寺上村一直没有戏台。

“活张飞”喷烟搽脸　清光绪年间，云龙县旧州区汤邓乡吹吹腔老艺人杨显贵，从腾冲回旧城路过漕涧时，见漕涧戏班正演吹吹腔戏《张飞大战长坂桥》，他还未看完半场，说了声“病张飞”，就拂袖而去。这话传到台上，戏班里的人追上去质问他何出此言，并要他唱一场试试看，不然不放他走。杨显贵说：“唱就唱，只要你们拿四两金壳烟来。”第二天唱戏前，他抽完四两烟，没吐一丝烟雾。别人早开始化妆了，他还是慢腾腾地不动，大家都很奇怪。一直到张飞快上场时，他才不慌不忙披挂上阵，到上马门掀起门帘，“哇呀呀”一声大吼，喷出一团黑烟，笼罩了整个戏台，他随即转身双手往砚台上一按，往脸上一抹，转身亮相，一副雄赳赳的张飞脸便化好了。他演得好，确实称得上“活张飞”，于是漕涧戏班就把那套张飞的戏装送给他，不等他卸装，便用八人大轿把他从漕涧一直抬到汤邓。至今，云龙汤邓戏班还保留着杨显贵那套张飞戏装的碎片。

“不捉友谅不下台”　有一次，洱源大松甸业余吹吹腔剧团演出《康孟才挡谅》。扮演康孟才的演员刚上将台，念完诗正欲开口唱时，桌上的板凳脚一偏把他连人带椅翻下地来，台上台下哈哈大笑。“康孟才”从地上起来，从从容容地把凳子重新放到桌子上，一边往上爬，一边念道：“康孟才，坐高台，一不小心跌下来，二次再把高台上，不捉友谅不下台。”机智地挽回了这难堪的局面。

倾家荡产为唱戏　鹤庆县西山区黑话人(彝族支系)喜欢唱吹吹腔戏。为了在唱戏时装扮得漂亮，不惜倾家荡产。有这样几句话作了很形象的比喻：头戴一百二十斤铁锅(卖了铁锅买盔头)；身穿半截秧田(一套戏装价值相当于家里的一半秧田)；腰系二斗秕谷(卖了二斗秕谷买腰带)；脚踩一只雄鸡(送只公鸡给管戏箱子的人，求他给双好些的鞋)。

爷爷变叔叔　1962年1月，大理州白剧团参加全省首届民族戏剧观摩演出期间，有一天在胜利堂公演吹吹腔剧《杜朝选》时，扮演爷爷的是老艺人杨绍仁。杨绍仁化好装后，静坐在后台候场，只等上场前挂上髯口就出台。这时，有几个年轻的小演员在后台打闹，杨就大声呵斥道：“各人检查好自己的道具，别到了台上丢三拉四的，好好候场！”他骂

得起劲，却忘了这时候该自己上场了。待到别人提醒，他才慌慌张张地跑出台去。一上台，同台演员见他光着下巴，没戴胡子，都忍不住发笑。杨绍仁用袖子遮住脸，对身旁的"孙女"说："今天失格了，忘了挂胡子，你不要再叫我爷爷，叫我叔叔吧。"等演完戏，杨自己打自己的嘴巴，边打边说："呸！呸！失格了，失格了。"并劝大家接受教训，候场时千万要思想集中，不要到台上出洋相。

关索戏起源的传说　据关索戏老艺人说，现在唱关索戏的澄江县小屯村这个地方，原来没有人家，到处是树、乱石、杂草，有七条沟，五个山头。后来，从东山村下面一个叫老乌石岩的地方(距小屯村一公里左右)，搬来了二十多户人家，在此安家落户。这些人家到后，一直五谷不丰，六畜不旺，并且还经常死人。他们实在是生存不下去了，有人就请了地师来看地，地师说："这是五鬼之地，要唱关索戏。"并说："关索是五虎上将，能压住五鬼，唱起关索戏，定会清吉平安，人畜两旺。"于是，他们就照地师的话到路南县的大屯村请来了张、李两位师傅，传授关索戏。当时大屯村有三十六位"关索"(即三十六套关索戏服饰)，小屯接受了二十位。从那时起，澄江县的小屯村就唱起了关索戏。后来，路南大屯的关索戏反而消亡了。民国十七年(1928)，大屯还派人来小屯请过师傅。据去大屯的人回到小屯来讲，大屯没有了关索戏，是唱花灯。小屯村唱起关索戏后，人家由原来的二十多户发展到一百多户。从此，关索戏就成了一种能驱灾免疫的神戏，在小屯世代流传，直至今日。

关索戏驱逐瘟疫　据说，民国三十年(1941)阳宗坝子的耕牛得了瘟疫，牛拉稀屎可射出一两丈远，稀屎拉完，牛就瘫倒在地上，蹬蹬脚就死去。这一年，坝子里养的耕牛，几乎死光了。到了第二年，各村各寨又发生了霍乱，好端端的人，一旦出现上吐下泻以后，几个小时之内就死亡，那时，整个阳宗海坝子，家家户户都有人死去，有的竟一家全部死光，连抬棺材的人都难找了。人们用唱花灯来压邪气也不起作用。烧大香也难以驱邪，最后不得不用关索戏来压，唱了几次，果然把人死牛亡的瘟疫压下去了。从此，关索戏在阳宗坝子更显得灵验了，只要哪个村中出现牛死人亡的瘟疫，就请关索戏去压。

曲靖城头葬"义犬"　四十年代初期，京剧演员刘汉培在曲靖金城大戏院演出《义犬记》，很受观众欢迎。剧情叙述一个家资豪富的员外，突遭火灾，毁掉了万贯家财；被他从荒郊救回当成心腹使用的管帐先生，竟对他见死不救，并带上金银珠宝逃之夭夭。眼看大火越烧越旺，员外生命危在旦夕，这时突然一条黄狗冲出火丛，从池塘内来回含水，喷洒在员外睡卧的四周，使烈火不能接近员外，保住了员外的性命，当员外醒来时，发现黄狗已累死在身边。刘汉培主演这场戏，戏中"义犬"由刘汉培家养爱犬扮演，这条狗训练有素，和他在表演上配合默契。不料这条爱犬却在演出最红火的时候暴病而亡。刘汉培十分悲痛，让人购买了棺木，按大礼安葬在曲靖金城大戏院旁边的城墙头上，并为之立下了石碑，每月初七日刘汉培夫妇都要备办纸钱供品，到"义犬坟"上去哭祭一番，直到刘汉培离开曲靖时止。爱犬死后，刘汉培也就无心再演这出戏了。后人有诗为证："曲靖城头义犬冢，负义之

人不如狗。舞台春秋传佳话，高台教化印心头！”

子弹上膛，要毙“地主” 1951年2月，个旧市群萤剧艺社（个旧市京剧团前身），在减租退押、清匪反霸运动中，应乍甸农会邀请，前往演出《新贫女泪》，王丙辰饰地主，王艳芳饰贫女。该剧是反映旧社会地主催租，强霸贫农女儿为妻，解放后人民政府领导农民起来揪斗地主，清算冤帐的故事。演到全剧高潮揪斗地主一场时，演员们为了要突出台词的效果，便改普通话为云南方言，齐声高喊“土地回老家，合理又合法。”观众咬牙切齿，怒火满腔，与台上相应怒吼：“打倒地主，土地回家，抓下来斗……”紧接，又是一片吼声，乱成一团，这时，有几个民兵，情不自禁，端平抢杆，“咔嚓”子弹上膛，准备射击。农会负责人见势不妙，一个箭步跃上台口，大喊：“同志们，不能打，不能打！这是演戏，地主是假装的呢，你们格是把头瞧晕啦?！是个旧市剧团为我们演戏。快坐下，快坐下。”部分观众又站起来说：“嘿！真是越瞧越逗人恣（恨），把他（地主）拖下来两枪崩掉算罗……。”此时有几个观众也说：“是剧团的同志们演得真，演得象，大家不能乱来。”农会负责人又说：“你们的枪要是走了火，祸就惹大罗。”观众才慢慢静下来，继续看演出。

谚 语 口 诀

滇剧谚语口诀

三扮不如一随(意思是着意装扮,不如自然本色为佳)。

花脸怕跑滩,小旦怕数桩。

武生怕"截江",小生怕"装箱",老旦怕"八珍汤"。(《跑滩》),《王彦章》中的一折;《数桩》,《血手印》中的一折;《截江》,"三国戏"中的一折,又名《截江夺斗》;《装箱》,《十美图》中的一折;《八珍汤》即《三进士》。这几句谚语是说花脸、小旦、武生、小生、老旦在这几折戏中或唱或做,难度都比较大。)

唱戏不走神,才仿(象)一家人。

早扮三光,迟扮三慌。

戏好班子旺,戏滥班子散。

唱如讲,讲如唱。

讲纲讲纲,咬字出浆。(嘴上要有功夫)

生忌油,丑忌脏。(油,油腔滑调;赃,乱说乱讲)

初学要仿(模仿),用时要闯。

一身之戏在于脸,一脸之戏在于眼,一眼之戏在于神。

演戏要演人,演人要演神。

演人不演行。

塌板掉眼,神情不见。

咬字不真,钝刀杀人。

大戏要清,小戏要精。

唱戏无德,犹如毒蛇。

唱戏碰个钉,方知艺不精。

散板要准,慢板要紧,快板要稳。

千学不如一看,千看不如一串。(串,实际演出之意。)

讲为君,唱为臣。

搭班如投胎,唱戏如当差。

小秧绿，戏子哭；小秧黄，戏子狂。（意为田里青黄不接，庄稼人无钱看戏，戏班发愁；一到秋收来临，看戏的人多，戏班有了收入，便欣喜若狂起来。）

厨子的汤，戏子的腔。

三大调，要学到。（指滇剧“襄阳”、“胡琴”、“丝弦”三大腔系。）

花灯谚语口诀

唱戏唱个人，唱人唱个神。

龙灯、狮灯、蚌壳灯、耍龙过后要唱灯。

东山坝上唱戏咚咚咚，庙北山人舂米嗡嗡嗡。（东山坝、庙北山、地名。此指唱灯节奏与生产节奏合拍。）

口合心，心合手，脚步也要合着走。

丰衣足食好玩灯，缺吃少穿扯渣筋。（扯渣筋，云南土语，在这里说如缺吃少穿就很伤脑筋，无心玩灯了。）

端公戏谚语口诀

端公原来命生丑，丢了羊叉提扫帚。

端公容易学，难吹弯弯角。（做法事要吹牛角。）

端公生得穷，半夜起来摸冷铜。（冷铜，法器。）

端公，端公，全靠一冬；五黄六月，要垮烟囱。（指要饿饭。）

端公只有腊月旺，脚杆跳成蒿枝棒。（蒿枝棒，形容腿杆跳细了。）

端公生得苦，全靠夜晌午。（宵夜餐）

端公不用巧，按着五方找。（端公要会跳东、南、西、北、中五方请神。）

白剧谚语口诀

三斋不如一曲，三曲不如一戏。（这是说，唱斋敬神，不如唱曲，唱曲又不如唱戏。）

一装二唱三敲打。（演吹吹腔，重要的是表演、唱腔与伴奏合拍。）

旦齐胸，生齐肩，小丑抓磕膝，花脸抓破天。（这是讲在表演时，各行当的手的位置。）

生不过肩，不摇头；旦不甩尾，探士（兵卒）要矮。（这是指表演时的体态。）

生走八方，且走丁字，净走三角。（指步法）

大将分文武，小将要跳场，将军要点将，武将要坐场。（这是武戏的程式。）

一文二武，三龙四虎，五略六韬。（武将表演时的神态，要如龙似虎，又文又武，很有智慧。）

傣剧谚语口诀

不唱《十二马》，谷子不饱满。（马，即“银马”，“十二马”指歌舞演唱）

唱戏唱得好，媳妇就好找。

好马不如破戏。

唱了傣戏，赶走瘴气。

不加不减不成戏。

土司无戏无面子，赶摆无戏不热闹。

彝剧谚语口诀

要学燕子会做窝，莫学猴子搬包谷。

笛子要吹在眼上，演戏要演在脸上。

猴子机灵靠树林，演员好坏靠人评。

穿不如人不是羞，演戏不如人才是羞。

狐狸给公鸡拜年不好心，观众给演员批评那是好心。

壮剧谚语口诀

陇端必有戏，无戏不陇端。（赶陇端街，是富宁县壮族人民一年一度欢聚的传统节日。赶陇端街的地方必须有戏班演戏，本村没有戏班也要去外地请来，若无戏班演戏，就无人来赶街。因此，群众中就有了“陇端必有戏，无戏不陇端”的说法。陇端街赶几天，戏就要演几天。）

锣鼓不响，庄稼不长。（富宁土戏演出时，戏台是临时搭在田坝中间，一次演出连续几天几夜。演戏的锣鼓一响，看戏的人就从四面八方赶来，人山人海。据说光观众鞋子上带来的肥泥，就抵得上施一次肥料，只要是搭过戏台的地点，那一年的庄稼长的比其他地方的好。）

锣鼓响，虫跑光。（这是流传在富宁县那瓜等村寨的谚语。据说，有一年那瓜田里的秧苗遭虫灾，用了很多方法也制不下来，后来只好请戏班来演戏，锣鼓一响，虫就全跑光了。从此，那瓜就请了广西一个姓杨的师傅来教戏，自己组织了一个戏班，每年赶陇端街都演土戏。）

其　他

电　文

中国戏剧家协会贺电　　云南省文化局并转云南第一届戏曲观摩演出大会：听到你省将于三月十日举行第一届戏曲会演，我们以兴奋的心情向参加演出的全体戏剧工作者表示热烈的祝贺。云南省的地方戏曲富有浓厚的乡土色彩和优美的表演艺术，向为广大劳动人民所喜爱。希望通过这次会演，相互学习，交流经验，大力发展创作和培养新生力量。让我们祖国各民族的戏剧工作者更紧密地团结起来，为促进祖国各民族戏剧艺术的发展与繁荣而努力！为完成国家建设的光荣任务而奋斗！中国戏剧家协会敬贺。1956 年 3 月 8 日。

楹　联

楚雄州戏台楹联

文武将相都由这里登场，虽倩服色巧搬妆，莫说荒唐，看他傀儡安详，千百年往事尽费阐扬；者番搦管，者番提枪，堂堂皇皇，谁不引领瞻望。

才子佳人并到此间驻足，更待何时表衷曲，无庸急促，将我精神蕴蓄，一两个转身另换面目；又是鸳鸯，又是花烛，馥馥郁郁，只凭尽心膏沐。

看我非我我非我我亦非我，
装谁像谁谁像谁谁又像谁。

文唱武打台上一片技巧，
旧戏新演其中却是真情。

既是更衣就当像样，
虽然做戏也要认真。

再将旧事重新演，
能让今人会古人。

耍狮子舞龙灯咸歌乐岁，
唱凤阳击花鼓齐讴丰年。

（邑人何盛才民国初年作）

丽江地区戏台楹联

真角色显点好本领，
庆丰台需唱太平歌。

装出几个大黑花脸吓得百姓出钱出米，
幸来一位慈心好官愿为人民同乐同欢。

（出自永胜县真庆观戏台，民国年间当地秀才徐冠三作）

三岛已降伏国基奠定借此大好时光暂消遗恨快乐几日，
八年真辛苦民不聊生还需更加警惕奋发图强永壮千秋。

（出自准提寿戏台，1945年永胜县演戏庆祝抗战胜利，冷著堂老先生作此联。）

金印琵琶红梅阁，
锦江芙蓉玉堂春。

（民国年间，東云程云福班在永胜演出时，戏堂正中挂云福班牌，两侧则书此联。据说此联是云福班演出时的常用对联。联中包含《金印记》、《琵琶记》、《红梅记》、《玉簪记》、《玉堂春》等戏名。）

看不清莫嚷请问前头高见者，
在得住便罢须留余地后人观。

（"在得住"，土语，即"留得下来"之意）。

文中有戏戏中有文识文者看文不识文者看戏，
音里藏调调里藏音懂音者听音不懂音者听调。

家传耕读趁雨节扮做生旦净丑，
戏作君相结束后仍是士农工商。

（收于永胜县寿源）

有口无口口代口，
是人非人人舞人。

（民国十五年（1926）四川木偶剧团至永胜寿源演出时所用对联）

冀北重三金不妨溪中谱一曲，
神州驰四化敢烦喉内吐三春。

（永胜县滇剧团至大理州剑川县沙溪演出时戏台对联）

牛羊大街辰戌小街来往的不少生旦净丑，
华阳一月农村正月休闲时表演古往今来。

（永胜剧团至大理洱源演出时戏台对联）

红面关黑面张白面子龙面面护着刘先主，
奸心曹雄心瑜阴心董卓心心夺取汉江山。

愿听者听愿看者看听看自取两便，
说好就好说歹就歹好歹只唱三天。

（出自永胜县金江土街寺戏台）

发于声高也明也悠也久也有同听焉斯为美，
奏其乐手之舞之足之蹈之若是班乎可以观。

（出自丽江县金山区）

大势乐春台鼓舞欢喜演艺戏，
排场广盛世兴高彩烈庆升平。

演五十年历史安危治乱看今朝，
登数千仞舞台成败兴衰思往昔。

经几番变迁翠动珠摇才子佳人又登艺坛，

历十载浩劫红移袖招生旦净丑重上舞台。

（出自大理州洱源县双廊大队，1982年春节丽江地区滇剧团演出时戏台对联）

戏其戏乎戏不尽炎凉世态，

曲者曲也曲传出古今人情。

玉水绕园林无限风波需要认真起落，

象山环舞阁占高地步自然看见古今。

（出自丽江县龙神祠戏台，系丽江黄山村纳西族诗人清光绪举人和建勋所作）

文山州戏曲楹联

生铁也是铁熟铁也是铁听见铁锤响哪知铁打铁，

台上也是人台下也是人听见锣鼓响原来人看人。

（富宁县剥隘一文人看土戏后书赠的楹联）

川东川西川富贵，

主南主北主发财。

我本是一片婆心抱个孩儿送你，

你要行十分好事急需阴骘与他。

千根木头搭成楼文武百官在里面，

兄弟姐妹不同姓夫妻之间不对头。

（以上梓潼戏楹联）

昭通地区戏曲楹联

一派升歌有喜乐犹有悲壮，

万家灯火是国庆不是元宵。

（魏履忠（云南政法大学毕业生）作于民国十九年（1922）十月，同时张贴于永善大兴武圣宫戏楼。）

仙女霓裳羽衣舞，

刘海砍樵戏金蟾。

（出自大关县吉利区江西庙戏台）

大悲之后有大喜，
月缺过尽是月圆。

（出自大关县城隍庙戏台内的字塔上）

小台扮影飞神剑，
鼓乐潮生按玉箫。

（出自大关县城隍庙古戏楼）

北调南腔唱来都是好脚色，
东倒西歪做出全要厚脸皮。

（端公戏楹联，出自镇雄县拨机区摆洛乡黑石沟端公邹永福家家谱，民国三十六(1947)年抄）

有正坛有玩坛正坛不如玩坛好，
出大脸出小脸大脸更比小脸花。

好脚色变脸三张旁观者魂惊胆战，
高明人存心一片正是那子孝孙贤。

（端公戏楹联，出自镇雄县塘房区小摆魁乡郎学勇手抄）

曲靖地区戏曲楹联

参加护国敌忾气高共秉义心成壮举，
百龄归真醉心文艺曾为社会树功勋。

（出自会泽县）

玉溪地区戏曲楹联

山色石色草色相当乎春色，
风声树声水声更妙于歌声。

只一座楼台占断九龙景色，
问几代技艺能争绝代风流。

九龙泉涌高山流水琴音妙，
楼台叠翠明月清风笛韵幽。

（出自玉溪市九龙池古戏台）

今人是他日戏料，
旧事乃此时师资。

（出自新平县城左戏台）

春色易迷人翠翠红红谁识眼前皆梦幻，
世情尝若戏真真假假好从台后细思量。

（咸丰年间沈昭字秋胡题书，贴于通海县城隍庙古戏台后门框上）

一江流水之音，
满山风雨之声。

戏自唐生生成千年夫妻百世姻缘，
灯油戏纂纂出阳春烟景大块文章。

（出自玉溪市小关资灯楼）

演古今事迹，
摩社会情形。

有则改之无则勉，
得何可喜失何忧。

演离合悲欢当代岂无前代事，
观抑扬褒贬座中常有剧中人。

台上莫漫夸谁做到厚爵高官得意无非俄顷事，
眼前何足算且看他丢盔卸甲下场还是普通人。

戏剧本属虚虚内寻实实非为实虚非为虚虚虚实实方寸地生杀予夺荣辱贵贱做来千秋事业莫道当局是假，

弹唱原为乐乐中藏忧忧民之忧乐民之乐乐乐忧忧倾刻间悲欢离合喜怒哀惧现出万代人情须从戏里传真。

唱字两个曰曰喜怒曰哀惧无妨借口传话，
戏字半边虚虚山河虚社稷谁知动干闹戈。

装男亦好装女亦好举起刀枪剑戟但愿排演抗日戏，
滇戏也罢花灯也罢无论生旦净丑大家齐唱爱国歌。

诗　文

杨林竹枝词

〔清〕戴秉经

正月十三百戏陈，
天鞭铁管竟迎神，
龙灯狮子群争胜，
笑语声中处处春。

戏歌灯闹客返家，
居民咸理泊生涯，
儿童尚有余欢在，
街头争放素馨花。

（民国十年（1921）续修《嵩明县志》载）

竹　枝　词

〔清〕段位

金钱鼓子霸王鞭，
双手推敲臂转旋。
最是村姑歌小调，

声声唱入有情天。

竹 枝 词

〔清〕黄丹崖

停午楼馆试分茶，
普洱毛尖胜锷嘉。
清歌一曲灯夹戏，
且吃松子听琵琶。

竹 枝 词

佚 名

金殿游归日未阑，
鹦鹉山下且盘桓。
一丝一竹碟烧酒，
好唱时新〔打枣杆〕。

竹 枝 词

佚 名

金吾驰禁久相生，
放夜嬉游记也曾。
三市街头箫鼓遍，
儿童争买走马灯。

(引自李孝友《昆明风物志》)

民族竹枝词

〔清〕黄炳坤

酒杯风雪峭寒天，
火树交辉照大千。
搂指岁除余六日，
大傩歌舞送残年。

（引自黄炳坤《希古堂集》

《莲湖花榜》赠名伶诗

〔清〕龙湖诗隐

第一名：潘巧云

当筵曲奏玉玲珑，
舞态歌容巧笑中。
寄语周郎休枉顾，
百花终让牡丹红。

哀丝豪竹逗琼箫，
初是霓裳后六么。
难得妆成兼二美，
小青风韵小红娇。

讵无诗笔继渔洋，
安得名园借辟疆。
欲与迦陵分一席，
花间捧砚倩云郎。

萧瑟江关两鬓丝，

风怀非复少年时。
顾乡身化罗浮蝶，
飞上梅花第一枝。

第二名：陈双喜

金樽檀板侑红牙，
半醉城南小史家。
曾向燕台观乐部，
娇音合媲杏林花。

云梦一曲曼声多，
静按花阴红雪歌。
何似海棠春睡足，
呢人临去转秋波。

第三名：刘彩云

小步登场百媚生，
惊海顾影舞衣轻。
写真今日无周昉，
绝代风姿画不成。

时世妆成水调新，
宜嗔宜笑复宜颦。
春风省识倾城态，
一样簪花得意人。

第四名：杨双兰

窄袖戎装战半酣，
蛾眉花样月初三。
筑城倘使逢天女，
娘子军应□□□。

日下征歌顾久违，

莲湖春色客中归。
采香茗化庄生蝶，
合并花阴小凤飞。

《莲湖花榜》题词

〔清〕集翠轩主人

草占科名花占魁，
苴兰一样也□才。
不殊日下传胪唱，
檀板金樽动地来。

且看雾鬓与风鬟，
漫说风流任往还。
果是迷楼称绝艳，
从今许列凤池班。

彩云深处舞云翘，
喜气迎人酌酒邀。
为何梨园谁乞巧？
一分巧是一分娇。

舞衫歌扇不生尘，
婀影姗姗也可人。
与我周旋原是我，
拈花一笑急抽身。

《莲湖花榜》题词

〔清〕吴江冷客

湖山终古彩云乡，
风月嘉时侑一觞。
不是江南落花节，
岐王宅里亦寻常。

翠湖风飐闹红轻，
难遣中年以后情。
料得东山谢安石，
偏耽丝竹为苍生。

（引自朱筱园《莲湖花榜》）

梨 园 本 事 诗

马竹庵

其一（李少白）

少白艺坛久蜚声，
轻财仗义见豪情。
伶官异日传青史，
不让新磨独擅名。

其二（邱云林）

云林不愧艺林宗，
刻画人情意味浓。
犹记阳春歌一曲，
英姿飒爽保双龙。

其三（杨海蛟）

齿豁声宏似虎啸，

老来工架未全抛。
碧游宫里颜三变，
犹记当年杨海蛟。

其四（左云仙）

宦门子弟左云仙，
比匪失身□可怜。
一报借尸原鬼蜮，
而翁饮恨到黄泉。

其五（栗成之）

六十年来鞠部头，
清扬天赋好歌喉。
南腔北调难言病，
衍派至今尚未休。

其六（筱黛玉）

戴家小玉绝聪明，
天与歌喉比风情。
最忆昆华沦落日，
不堪回首过升平。

（引自《云南戏剧艺术研究》第四辑）

赠 栗 成 之

刘文典

弹板讴歌意蔼然，
伊凉谁唱艳阳天。
飘零白发同悲慨，
省食憔悴李龟年。

（引自《春城戏剧》中《刘文典题诗赠名伶》一文）

观剧竹枝词

退 醒

梨园群舞与云华，
白叟黄童信口夸。
男座女厢分左右，
从兹世界变花花。

贵云娇痴妙如神，
素云姿态亦可人。
莲花妙有海棠侣，
输却与他小上坟。

凤鸣岂是自岐来，
樊哙声洪久剧才，
花面国珍童小丑，
俨然大舞在高台。

飞来一凤舞台中，
女旦仍称一阵风。
干介月樵各擅胜，
衣冠儿女亦英雄。

灵芝仙草谪红尘，
开幕欢迎李筱芬，
更有紫英娇好女，
樱桃小口柳条身。

大观同乐杂喧哗，
惠芬亦与宝钗夸。
更有老生陈可益，

居然喝彩唱咦呀。

(引自民国二年(1913)十二十日《共和滇报》)

挽 李 少 白

谢幼侯

大名震哥管场中，豪竹哀思，感深安石；

雅度逢落花节里，奇行义侠，迹类朱家。

(引自方树梅《滇南碑传集》)

藩巧云墓题词

谢幼侯

卿乘黄鹤归仙早，

我来凭吊倍伤情。

(老戏迷杨惠安口述)

竹 枝 词

(清)陈龙章

已知三五风光好，

拍手跳鸡击鼓腔，

妆就百般村俗相，

沿街酬唱一双双。

(录自乾隆《广南府志》)

观沙戏诗

（清）陆岱秋

老人厅畔搭高台，
勒冒勒少得得来。
锣鼓管弦相杂奏，
咙哑一声戏场开。

（录自《云南壮剧志》）

郭沫若为金素秋题词

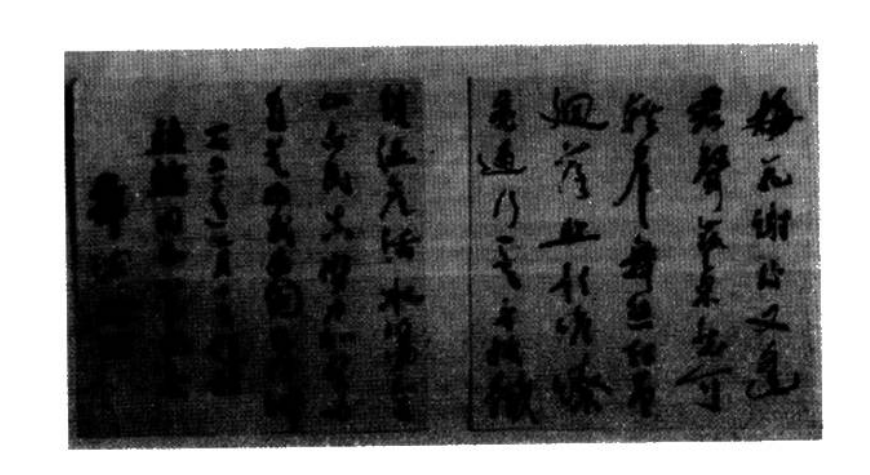


江边微石剧堪怜，
受尽磋磨不计年。
宁静无心随浊浪，
飘浮底事问行船。
内充真体圆融甚，
外发英华色泽鲜。
出水便嫌遗润朗，
应知笼竹亦宜烟。

（此轴乃抗日战争时期为金素秋同志所书，1961 年 9 月 4 日重题）

郭沫若1961年为关肃霜题诗

梅花谢后又逢君，
声艺果然可轶群。
舞态轩昂回落照，
歌喉嘹亮遏行云，
身披铁锁温侯活，
水涌金山白氏真。
努力加餐多自重，
为民为国为传神。



杂　组

元谋县红岗村《花灯祝文》

维大中华民国△△年岁次△月建△△朔日△△祭日△△迎祥会辈△△△等，是日焚香祈祷上天，俯鉴下情。伏维上年遭受蝗虫损禾之灾，五谷不登，六畜欠顺，阖会虔心叩许花灯大愿一夕，自许愿之后，果然叨安。今值良辰，权就公堂（祠堂或庙宇的统称）酬缴，祈求人丁清吉，谷丰畜旺。弟子△△△等谨备香楮茶茗三牲酒醴不腆之仪，致祭昭告于敕封唐朝得道梨园宫中冲天灯火老郎太子之神位前后祭之曰：大放花灯，今效上古之律；广鸣歌唱，求享大有之年。梨园宫中装作生丑，交谈俨然君臣父子；演灯场上扮出净旦，语言直若节妇义夫。大出连厢，广开财门；惊天音乐，掷地词章。妙舞轻歌，尽人间之乐事；高谈雅唱，行天上之欢娱。流水桃花，怎视良宵虚度；阳春白雪，直入闹市喧哗。彩女三躬致诚，誉尽金石美语；会信九叩虔许，惟祈百福骈臻。生丑之记性不灵，仰祈宽宥；净旦之点染未到，尚赖色容。兹当孟春，律修祀典，用申赖献。神祇有知，请驾回宫，来格来歆。尚飨！

元谋县红岗村《花灯消灾表文》

敕封冲天灯火院梨园门下:演灯弟子△△△,诚惶诚恐,稽首顿首,俯拜上言。伏闻:

尊居天子,统镇一方。为梨园之教主,声音朗彻;作俳优之宗师,净丑频舞。堪娱元旦大节,万户欣歌德泽。新正大节,阖室关荷恩庇。凡有投诚,敢不上达。冒罪表为

大中国云南省元谋县△△村居住,奉神设供缴愿酹恩祈福迎祥下民,右暨阖家眷属等,是日上告神造下情,伏为兹因△△△上年内染得△△之灾,日久未愈,无门投告,午夜思维,虔心默许敬演花灯一台,自许之后,果得叨安。今日良辰,恭就居家建设灯场,一诚表达,虔备三牲祭酒醴牲唱演宣行,谨具表文,恭端拜上,奉与神函于座下,恭望神兹俯垂昭鉴,伏愿恩流不息,德霈无疆,有感斯通,无求不应,显灵于岁首,照应于春正。灯光照处,消万种之灾;歌咏之时,赐无疆之福。祈仁恩广播,俾阖室以安康;惠泽宏施,佑人口以清吉。灾星远离,吉曜临宫。四时八节,全托庇佑。社弟子△△△敢冒神威,极切感戴之至。谨具表文,百拜上进以闻。

梓潼戏演出完毕祭神用的祈恩表文

大中华云南省△△县△△区△△乡居住,奉圣设供,焚香炳炬,酬恩了愿。信人△△△为庆祝四圣求平安,双星喜照,祈恩缴愿事,

伏以

帝号梓潼赐子功名于阴骘。

位添金,录显天,人福报于文章,但吕信民言念叨生盛世,添列人伦,常蒙天地盖载之洪恩,受日月照临之大德,年无一善,月无一功,兹者,信人△△△伏为△△事,二吕合宅清吉,寸心叩许,庆祝

四圣愿筵一供,今于△△人红鸾天喜,择取良期,一心表缴

果沐　　神恩造化无私施惠泽,实沾圣慈阳春普济沐恩膏,但吕民酬恩愿了,明无欠矣。

法事自今,本月△日请于巫门弟子等,于花台捕神演武,庆祝神天迎,至于△日道场圆满,高搭仙桥,焚香迎请赴上瑶池,众该普△△△△△,告毕,理合具表申闻之际,是以谨具表文

　　　　敬呈

七曲文昌梓潼帝君宏仁大帝位前　　伏愿

天上主司有眼,单者心田满庭陈旧地

人间文字无权，全凭阴德启户，拜请苍俾下民，无或消愆仰沾

天恩佑民，百福吉庆　　均被

帝德荫赐千祥麒麟，但弟子等不揣庸愚，妄干天眷，诚惶诚恐，稽首顿首，百拜表叩已。

闻

天运△年△月△日具表　　　　上进

杨与久的《戏曲改良说》

民国八年(1919)楚雄县劝学所长(相当于现在的教育局长)杨与久撰写了《戏曲改良说》一文，全文如下：

生千载之下，可以睹千载以上英雄之懋迹。居一隅之内，可以观全国以内风俗之良否，非戏曲不为功。戏曲之于人，增智识，舒心志，其益固多。然引人于邪，导人于恶，其害亦大，此戏曲之所以急于改良也。使一般往观之人，堕坏于冥冥之中，其甚误也。故凡演者，必有关于社会之进化，人群之公益；摹亡国之惨，以唤起人民有爱国之心。写专制之毒，以诱起人民有共和之志。如此，则可以补助教育之不逮也。演说家虽口焦舌敝，而人不关心；一观舞台之事迹，即印诸脑。此戏曲之功，驾乎演说之上。方今共和成立，欲维树人心，则改良戏曲安可缓乎？愿有心者急图之。

传　记



传　　记

蓝　茂(1397——1476)　明代戏曲作家，字廷秀，号止庵，别号和光道人，嵩明州(今云南嵩明县)杨林人。

蓝茂是个学识广博，多才多艺的学者、诗人、药物学家，终身隐居不仕，著述甚多。景泰五年(1454)著《性天风月通玄记》。此剧为二十出传奇，写一道人降伏了心、意、口、眼、耳、鼻“六贼”悟道成仙事，属“神仙道化”类作品，其中还写了滇中名胜风物，有乾隆五十七年(1792)的抄本行世，惟不见于明代典籍著录。民国十三年(1924)云南开明书局出版石印本，1980年昆明市戏剧研究室收编入《明清云南剧作十种》中；近年来又收入《古本戏曲丛刊》出版。此外，蓝氏还著有《韵略易通》、《声律发蒙》等。吴晓铃于民国三十六年曾在《大公报》上著文评论，称他为“滇南第一曲家”。

刘二官(清乾隆年间在世)　花部演员。原名刘玉，字芸阁，刘二官是艺名，安宁州(今安宁县)人。

刘二官在乾隆四十——五十年间(1775至1785)入京，《金台残泪记》及《清升平署志略》都提到有滇籍演员进京献演事，当与清高宗寿节有关，但除《燕兰小谱》叙刘二官事稍详外，余均无考。乾隆四十年后，他是京师花部孝庆部著名花旦演员。清·吴太初的《燕兰小谱》说：“陈王二刘，时称四美，以冠花部，允协舆情。”陈为陈银官，王为王桂官，二刘即刘二官与刘凤官。

自花部名旦魏长生离京后，陈王二刘，红极一时。刘二官的戏路和演出风格略仿魏长生，曾在京师舞台演出过《滚楼》、《缝胳膊》、《桂花亭》等剧。《燕兰小谱》对他题咏颇多，如：“一剧传摹女悦男，情丝袅袅如春蚕，却怜南国生刘二(即刘二官)，不似西川熟魏三(即魏长生)。”同书还评他们的演出风格为“魏三曰妖，银官曰标(银官姓陈)，桂官曰娇(桂官姓王)，玉官曰翘(玉官即刘二官)，凤官曰刁(凤官姓刘)。”……《西川海棠图》也称“刘芸阁‘峭’”。刘二官善演健妇，颇有韵致。当时有些文士名流与之过从甚密，曾为陈银官画海棠，为刘二官作赋称赞，故《燕兰小谱》有《为芸阁赋》诗赞曰：“美人香草本离骚，金屋由来贮阿娇。珍重玉郎身似玉，艳情绮语写丰标。”很多名流争相题咏，时有云南禄劝县知事檀萃运滇铜进京，适逢其盛，并题诗曰：“湘云(即王桂官)芸阁争赋传，一卷海棠新画妍。近日天人贪乐舞，乾闼婆都与法筵。”(见《滇南集律诗》)一时争相传诵。京师萃庆部的花部演员满囤

儿，原名王中官，陕西蓝田人，是刘二官的徒弟。

雷应文(1749——1820)　戏曲演员，戏班班主，字洪声，四川重庆府长寿县欲溪里新家岩人。

清乾隆后期，雷应文带领雷家班由四川长寿经贵州的贵定、安顺等地，巡回演出至云南，最后在曲靖定居。他有四个儿子，即万春、鸣春、开春、发春。雷家班演唱何种声腔不详。雷应文到曲靖定居后，在东门后街观音庙古戏台左侧购置了住房，并在城北麒麟山购置了祖坟地，在城北芦子花园购置了短命后辈的墓地。他于嘉庆二十五年(1820)逝世，葬于麒麟山祖坟茔；在雷的墓旁，先后安葬了在雷家班的好几位名艺人。坟墓在"文化大革命"中被毁。雷应文的四儿子发春，被滇剧艺人尊为"祖师爷"，但雷应文所带的雷家班曾给予滇剧的形成什么影响，尚无资料说明。

严廷中(1795——1864)　戏曲作家。字石卿，号秋槎，又号岩泉山人，宜良县人。

清道光年间，严廷中曾在山东省福山、文登、莱阳、蓬莱等县为官，皆惠政于民，深得民心，被称为"青天"。有一年莱阳大饥，他把返乡旅费全赈饥民，因而全家流滞扬州、江陵一年多。严精于诗词，在扬州组织春草诗社，大江南北属和者千百人。《明湖四客词》选为第一家，著有《红蕉吟馆诗存》、《瘦红集》等。道光十九年(1839)返乡，著有《秋声谱》传奇，内中包括三剧：《武则天风流案卷》，亦名《判艳》，写武则天死后在阴司判风流案，让犯者投生以遂心愿；《沈媚娘秋窗情话》，亦名《谱秋》，写扬州名妓沈媚娘遇书生曹金锡，倾诉生平遭遇；《洛阳殿无双艳福》，写武则天女皇考选才女，揭露奸臣来俊臣为其子来布德求官舞弊事。以上传奇咸丰年间在山东莱州刊行，后收入《清人杂剧》流传。严氏还写过《秦淮话别》及《铅山梦》二剧，前者是写秦淮名妓张宝苓事，尚存片断，后者已佚。他还写过《弦索渔鼓词》，全用元代散曲〔沉醉东风〕的曲牌谱成，自称"俚曲村讴"，其中还有题为《红楼梦》的两个唱段，其原稿尚存。

雷发春(1815——1893)　滇剧演员，曲靖县人，雷家班班主，雷应文的第四个儿子，人称"雷四本家"(戏班班主叫"本家"，也叫"老板")、"雷四苗子"(为人耿直之意)，后辈艺人称他"雷四爷爷"，曲靖广大观众则称他为"戏王菩萨"。

、雷发春的大哥雷万春、二哥雷鸣春于道光初年先后去世，雷家班基本停业。道光十一年(1831)雷发春十九岁时，当卖家产，筹集银两，购置戏班行头，重新组成戏班，在一批原班底的老艺人扶持下，挑起了戏班班主的重担。据传，戏班从此时起正式演唱滇剧，老艺人王福寿，就是当时最杰出的演员。咸丰时期，雷家班最为兴旺，戏班在曲靖总堂街古戏台演出，雷发春演文武生脚，兼演红生；又在本地教授艺徒，培养人才，第一代较优秀的徒弟有刘铭山(泰昌班班主刘玉堂之父)，为咸丰、同治时期曲靖城内著名的滇剧票友(因家庭富有不愿下海)。

光绪初年，贵州科联班来曲靖演出，演唱“下河调”，班主李少白演《父子传枪》时，请雷发春配戏，演出中发现雷的技艺高超，即拜雷为师，改学滇戏。以后科联班和雷家班合并，组建为泰洪班，在曲靖演出一段时期后，即赴昆明演出，在昆获得了较高声誉。另外，雷对曲靖一些爱好滇剧的青年，如刘玉堂、任玉堂、詹联荣等，亦精心教艺，并促李少白收刘玉堂等为徒，将雷家班的部分行头，交给刘玉堂等演出使用。光绪十八年(1892)，雷发春在曲靖去世，葬于麒麟山雷家祖坟。刘玉堂等为继承雷的遗愿，光绪二十年后，在雷传给部分行头的基础上，再加添置而组建滇剧泰昌班。在曲靖地区和滇南一带活动近三十年。雷发春是曲靖地区演唱滇剧的第一人，雷发春戏班也是曲靖地区唱滇剧的第一个班社。

刘超绩(1816——1894)　　大词戏创始人。字建勋，维西县人。幼年读私塾，十九岁应乡试，举秀才。二十岁到省城昆明会试，不第。从此愤世疾俗，不志科举。先后到安宁、石屏两地随一位同学之父学医五年。后来，长期追随云南提督杨玉科在军营中任文职。同治十年(1871)因功“荐升蓝翎，以府经历补用”。光绪初年，“掌维西协署稿房”。晚年退休在家。

刘超绩自幼聪颖好学。青年时代就“长于文学，尤工律诗”，喜爱戏曲。在“掌维西协署稿房”期间，对传到维西的高腔剧种加以改造，整理出《目连救母》等四个连台本戏，冠之以“大慈戏”的名称(民国年间大慈戏改称大词戏)，并主持成立了“逍遥会”这一大慈戏业余班社组织。

刘超绩重新编纂的大慈戏剧本计有《精忠岳传》、《目连救母》、《重耳走国》、《唐僧取经》等四大本，合称“忠、孝、节、义”四剧，其中《精忠岳传》是刘超绩的代表作。另有残存的几首律诗。其它均在中华人民共和国成立前和“文化大革命”中失散。

刘超绩整理的大慈戏剧本，在题材上以历史传说故事为主，唱词典雅生动，风格近于诗词，说白通俗易懂，容易为群众接受，适于舞台演出。但其据以改编的原本为何种版本，则尚待考证。

刀如安(约1818——?)　　傣剧创始人，官名法掌勐。傣族，干崖(今盈江县)人。刀如安自幼勤读汉文诗书，熟悉本民族文字。为干崖二十代土司刀如意总理财务，掌管干崖地方财经大权。他热爱本民族的文学艺术，不满足傣族只有曲艺性质的艺术形式，力求寻觅新路。嘉庆年间适逢山东皮影戏班到干崖巡回演出，引起刀如安的极大兴趣，他便把皮影戏的剧目《封神演义》翻译为傣语，用傣族曲调进行演唱，模仿皮影戏的表演形式，动员几个儿子和本家兄弟分别担任剧中角色，演出后很受群众欢迎。刀如安扮演的姜子牙形象生动，观众非常喜爱，就称他为“姜子牙”。

刀如安等人接着陆续翻译、移植了皮影戏的其他几个剧目，如《王昭君》、《薛丁山征西》、《薛仁贵征东》等。这些剧目的演出，使傣族地区出现了一种以傣语演出，熔演唱、表演为一炉的新演出形式，这就是最初形式的傣剧。

方　二（清道光至光绪年间在世）　傣剧改革家。傣族，南甸（今梁河县）人。当时任干崖土司府文案（相似文书）。

方二熟悉傣文，并有一定的汉文水平。南甸与经济文化比较发达的腾冲县毗邻。方二喜爱滇戏，受滇戏的影响亦较深。他在小土司刀安仁的支持下，压缩连台本戏，使之趋于精炼；学习滇剧安排角色的方法，少数龙套即象征千军万马；过去傣剧只唱不念，方二增加了说白；开始建立行当体制。

小土司刀安仁敬奉方二为师长，方二帮助他建立了一个蒙童班，清光绪九年（1883）刀安仁十一岁时，方二帮助蒙童班排演了傣剧传说故事剧《阿暖相勐》。他不仅使幼年的刀安仁学习到不少戏剧知识，而且，他的改革精神对刀安仁也产生了很大的影响。

李少白（1849——？）　滇剧演员。贵州省贵阳市人。

李少白幼年读过私塾，稍长，因家贫而投身梨园，学唱乱弹。二十余岁由贵州到云南曲靖，拜雷发春为师，改唱滇剧，先攻净行，后学生脚。三十余岁即成为泰洪班的挑梁主角，名声大振。他成名后，发奋改良滇剧，与郑云芳（即郑文斋）到北京、天津、上海、武汉等地观摩其他剧种的演出，广采博纳，取长补短。清宣统二年（1910），京剧班子首次到昆明，在云华茶园演出，经常满座。丹桂茶园则邀李少白领衔主演《挑袍》、《战鄢陵》二剧，观众十分踊跃。一些京剧演员也去看他演戏，为他的精湛演技叫好，尊称为师。这时，李少白已年近花甲。民国十二年（1923），日本发生大地震，日驻昆领事为了募捐赈灾，特请他登台义演。他已年逾古稀，自知力不从心，便婉言拒绝，而把自己在龙门桥的三间房子卖了，将所得钱款悉数捐赠。

李少白身材魁梧，仪表堂堂，唱腔清越悠扬，高亢处响彻云霄，擅长红生戏和文武老生戏，有时亦演净脚，戏路很宽。他在《单刀会》、《刮骨疗毒》、《灞陵挑袍》、《战长沙》等戏中扮演关羽，仪态威严，雍容大度，脸谱以金粉勾勒，所用的青龙刀也是精工雕镂，装饰得十分醒目，唱念、工架 、台步都讲究分寸，严谨缜密，被各界观众誉为“活关公”并挂“状元牌”。他扮演《李陵碑》中的杨继业，《碰碑》一折，唱做繁重，大段唱腔、念白一气呵成，身段与唱念融合得很紧密，当时的滇剧界艺人皆公认他唱此戏无人企及。

他艺精品高，持身严正，性格豪爽，济困乐施而不图一报。光绪中叶，他曾经慷慨解囊，资助举人周长清二百两银子赴京赶考。他精通中草药，外科医术高超，演戏之余，经常行医，对贫困患者不取分文，积蓄的钱物还时常周济艺人和贫民，因而他在艺界和民众中威信很高，受到尊崇，被誉为“义伶”，尊称为“李大爷”。他收徒邱云林、刘海清，皆得其真传，成为一代名优。

李少白享年七十余岁，逝世时，昆明绅士谢普安赠以挽联：“大名震歌管场中，豪竹哀思，感深安石；雅度逢落花节里，奇行义侠，迹类朱家。”

李如楷（1849——1930）　佤族，清戏演员、组织者，腾冲县人。

李如楷幼年父母双亡，过继同村人张台甲为子。青少年时期正逢咸、同年间连续十八年的兵火战乱，疲于逃难迁徙，靠打短工、砍柴卖度日。光绪初年，兵乱结束，正值壮年的李如楷重返故地甘蔗寨，开设一染布作坊。由于他精明能干，善于经营，逐渐富裕起来，并取得了佤族头人和“明朗练”(相当于区级行政机构)管事的地位。人称“卡拉王”，成了一方举足轻重的人物。民国十八年(1929)岁末，李如楷遭土匪抢劫，被砍伤左手，翌年病故，享年八十一岁。

李如楷热爱本民族文化，幼年时就酷爱清戏，逢年过节，参加本村业余清戏班走村串寨，进行演出。后来当了头人，对戏曲兴趣更浓，咸、同战乱之后，清戏势微，李如楷下决心扶持和发展佤族清戏。农闲时，他常把业余清戏班的人请到家中，以好酒相待，饭后一起唱戏取乐，深夜方散。每逢年节演出，都是他先将所需经费垫出，演戏结束时才结算还他。李如楷还亲自登台演戏，他虽目不识丁，而记性特好，一场戏，只要听上一、两遍，就能一字不漏地将戏文背诵。他喜欢扮演帝王将相一类角色，如《加封韩愈》中的韩愈等。他身材魁伟，面黑眉浓，常不着粉墨登场，观众并不觉得逊色。

谢开初(？——1931)　滇剧演员。四川人。幼年随父经商来滇，喜滇剧，常在观看演出中私自学艺。光绪三十二年(1906)搭金兰芳戏班到文山，以后即在文山演戏教戏，晚年回昆明养老，民国二十年(1931)病故。谢长于教徒，其徒竹八音(张禹卿)、柳依依、香九龄、韵兰仙四人，均工旦行，成名后被滇剧界誉为“四顶桂冠”。文山滇剧玩友(即票友)杨猫头、张厚雅等人都得到过他的指点。

李祯伯(1862——1952)　壮族土戏编导。又名李永祥，壮族，富宁县皈朝镇人。

李祯伯青年时期(清光绪年间)在皈朝沈土司府中任布斗(即家丁)。当时土司后裔沈怀廉(字则斋)的母亲(她娘家在广南，广南是当时统辖土富州的土司府所在地，文化比较发达)从广南带来了几大箱子的小说书，如《东周列国志》、《三国演义》、《水浒》、《说唐》、《说岳全传》、《封神榜》等。沈怀廉组织了一个土戏欢乐班，因李祯伯喜爱文艺，读过这些书，又会唱壮族民歌，就请他在欢乐班里当编剧。李编演了《柳荫记》、《方卿访姑母》、《王氏逐夫》、《守节成名》、《陈世美》、《白蛇传》等戏，情节生动，故事完整，唱词典雅，具有浓厚的民族特色，丰富了土戏剧目。

富宁壮族地区，道光前就有“哎咿呀”土戏腔调在皈朝、剥隘等地流传，李在把《梁山伯与祝英台》改编成土戏《柳荫记》时，觉得“哎咿呀”还不足以表现此剧的情绪，就以“哎咿呀”、“分歇咧”和“喇咧喏”三个腔调融化发展而成“哎的呶”腔调。由于它既能叙事又能抒情，悠扬动听，在当时有比较广泛的影响，深受壮族人民欢迎。原来那旦、龙燕、板桑、孟村、江八等地唱“哎咿呀”腔调的一部分戏班，纷纷改唱“哎的呶”，随后又很快流传于老街、那劳、龙头井、渭造、百江、那沙、那拉、那达、谷柳等壮族村寨，成为富宁地区壮族人民所喜闻乐见的土戏第二支戏曲腔调。

郑文斋(1868——1937)　　滇剧演员。原名郑履昌,艺名郑云芳、五朵云。昆明市人。出身于书香世家。祖辈炮制、经营中成药,祖传的"郑氏女金丹"驰名于省内外。家庭成员中,有不少既通医道,又好文学和音乐的人,如郑廉成、郑少臣、郑幼臣等都是昆明宏文学洞经会成员。

郑文斋从小喜爱戏曲,先攻旦脚,后改生脚。曾说要把全国所有的剧种都学会。虽然没有全部做到,但他确也学会了滇剧、川剧、京剧、梆子、昆曲、广剧等;不仅能演花旦、武旦、文武小生、须生、花脸、丑脚等,而且都是演身分戏(饰主角);他熟悉文武场面,能打小鼓;还能编会导。在滇班演员中,可算"文武昆乱不挡,生旦净丑皆能,吹拉弹唱俱会"的一个不可多得的全材。青年时代,他游历过四川、北京、上海等地,除一边观摩各地剧种外,还一边搭班唱川剧和京剧,并赢得一片赞扬。回到云南后,在滇剧的唱腔、表演、文武场面、服装道具等方面,都大胆吸收了兄弟剧种的长处溶于滇剧中,促进滇剧艺术的改革。他还仿效省外办戏园的做法,在昆明两粤会馆唱"拉门戏"(在戏园门口收钱),演员由于场地集中可不必大喊大叫,从而出现了委婉的行腔。他除在云南创办"拉门戏"外,还开过清唱茶铺,先后搭过昆明荣华茶园、个旧滇舞台,最后落脚于昆明群舞台。

郑能塑造各种各样的人物。在群舞台时曾与栗成之打赌:"我们蒙着眼睛到盔头架上去摸,摸着哪顶盔头就唱哪个角色,三个月不回头。"栗成之擅长于生脚,有几顶盔头不敢摸,一是女帅盔,这是武旦用的;二是大挂耳盔,这是需要扎靠开打的;三是夫子盔,也是扎靠开打的。但郑文斋样样敢摸,多数角色的活儿都会,即使不会,他也能临时发挥,适应演出需要。郑不仅演什么象什么,而且有许多绝招绝活,演旦脚时有很好的跷功和武功,还从一个川班艺人刘松亭手中学到了很多技能。如对方嘴里含着一截黄萝卜,郑连续摔出五把刀子,一刀削下一截,最后一把刀刚刚贴着对方的嘴皮。对方将身子贴于板壁,郑连继摔出五把飞叉,分别钉在对方脖颈两侧,两腋窝下,两胯之间。郑演《大英杰烈》中的陈秀英,鞭、锏、瓜、锤等各种武艺都要过来,连打八场,一场不同于一场;他演到陈秀英女扮男装时,象变魔术一样,脚下的跷一下变成了靴子,原来他已将跷藏于小生褶子袖筒,观众一点也不会觉察,可见其手脚之敏捷。在《会缘桥》中他扮文秀才,吃面的动作他来实的;将碗里的面条用筷子挑起,送进嘴中不见他嚼,可他已将面一口吞下了,摸摸肚子后还翻过碗来,表现穷困中的文秀才不"文"。在《卖皮弦》中他演"老陕",在数钱时唱"襄阳腔":"我的钱,顺治钱,康熙钱,雍正钱,乾隆钱,嘉庆钱,道光钱,咸丰钱,同治钱,光绪钱,宣统钱,顺康雍乾嘉道咸同光宣……啊呀钱,啊呀钱,钱、钱……"唱得清爽、明畅,不打咯噔,丹田气十足,最后一个"钱"字,由下马门唱进后台,在后台绕了一圈,然后回到台上才煞腔。在《武松打店》中,他扮孙二娘,邱云林演武松,两人都是六十多岁的人了,可功夫不减当年。如当武松与孙二娘交手时,郑来个高蹿毛变扒虎,搅柱,仰卧台口,将脚抬起;邱顺手将台中的公马桌平平举起砸了过去,郑用脚朝桌边一蹬,桌子平平地落到台上,恰到好处,观众为之叹服。

郑并未专门拜师学艺，但当时川班及滇班的名艺人如刘品玉、刘金玉、杨素兰、李少白、张四红、王水牛、彭辅臣等，都对他有过潜移默化的影响。他也基本上未收徒，仅收过一两个，但并未从他那里学到什么东西。他不苟言笑，不善交友，晚年生活窘困，也得不到同行的接济。民国二十六年(1937)日机轰炸昆明，他在跑警报中受了惊吓，第二年就辞别了人世。

李连才(1870——1940)　关索戏演员。澄江县小屯村人。关索戏前辈艺人李成龙的第四代子孙。

李继承父业，业余参加演出关索戏，专门扮演孔明。民国十年(1921)春节，在小屯村演出时不慎失火，面具大部分被焚毁。李出头主持，与本村周书仁、龚培基等人共同筹集款项，从昆明请来师傅，重新制作二十副面具，保存至今，对关索戏的延传作出了贡献。李读过书，文化较高，热心公益，村民尊称他为“李先生”。

申国文(1870——1947)　花灯演员。排行第六，外号申六。玉溪县赤马村人。

申国文出生农民家庭，幼年读书，后务农。在农村业余花灯活动中，耳濡目染，学唱了〔十杯酒〕、〔昭通调〕、〔虞美情〕、〔采茶调〕等花灯小曲。申由于天资聪颖，口齿伶俐，有文化，不久就掌握了多种表演技巧，青年时以“滚虎叉”出名，钢叉在手上运用自如，曾在玉溪县州城得过双彩。申尤爱演唱花灯，最喜扮演《打岔》里的打岔佬，故而留下“申六老倌”的外号(云南称“佬”为“老倌”)。他即兴编出过“绕口令”、“景致”、“动物名称”、“地名”、“特产”、“颠倒歌”一类的“岔词”(一种带说带唱的剧词)，幽默、诙谐。他演出过的剧目有《破十字》、《小放牛》、《打花鼓》、《双接妹》、《出门走厂》以及大本头戏《蟒蛇记》、《金铃记》等，并以饰生、丑脚而闻名。

申演出的足迹遍于玉溪各地。民国二十年(1931)元旦，受昆明华丰茶楼老板李华堂(玉溪人)的邀请，与桂云中、辛世宽、李增禄等人上昆明作了十天的演出，这是玉溪花灯继贺家才、段安国等人之后，第二次到省城演出。随后又到江川等地演出过。由于他为人好，戏德好，演灯出色，很受同辈及随他学艺的人尊敬，因而有“西栏申六，东栏余四”之说。(东栏、西栏，即玉溪坝子的东边西边。)民国三十六年，申家中失火，损失惨重，老人受到巨大打击，不久去世。

刀安仁(1872——1913)　傣戏活动家。字沛生，官名帕萌法。傣族，干崖(今盈江县)人。系干崖二十四任宣抚使。

刀安仁少年时代接受过傣汉两种文字的教育，清光绪十六年(1890)承袭宣抚使世职，光绪三十一年赴日本考察，到达日本后，经吴玉章介绍，认识了孙中山，接受了民主革命思想。次年五月三十一日，由孙中山主盟，刀安仁和刀安文(其堂弟)加入中国同盟会。孙中山在民国元年(1912)二月十四日被迫辞去总统职务，刀安

仁在云南也横遭诬陷，被捕入狱，于民国二年含恨辞世。

刀安仁是一个民族戏剧的改革家，十一岁时即组织少年傣剧班，在《阿暖相勐》一剧中扮演相勐；还分别组织了一个男子傣剧班，一个女子傣剧班。光绪二十九年，他集中了一批佛爷（和尚）和傣族知识分子，组织成编写班子，采取“分散创作，定期交稿，有稿必酬，质优重奖”的办法，鼓励创作及移植、改编剧目，比如莲山县一个佛爷，因翻译了一句诗：“海阔凭鱼跃，天高任鸟飞”。便得到刀安仁十两银子的重奖。由于采取了这些办法，因此产生了《朗画帖》、《龙官保》、《朗高罕》等一批剧目。他自己也写了《陶禾生》、《庄子试妻》等剧本。在这一时期中，刀安仁还用唱词的形式，汇集编纂成第一部介绍傣剧演戏方法的著作：《罕千桩》。

在表演方面，刀安仁也作了大胆的引进和改革。他曾邀请福寿班和玉林班的滇剧艺人，分别教授男女傣剧班，除了采取“边学、边排、边议、边改”的学习方法之外，也采取了重奖的方法，来鼓励学得好、演得好的演员。比如，一位姓方的演员，由于表演出众，刀安仁就赏赐他几个寨子。

经过刀安仁及艺人们的努力，傣剧建立了行当体制，分出生、旦、净、丑四行，借鉴并吸收了滇剧的表演程式，以丰富傣剧的表演。在用唱腔塑造不同人物性格方面，进行了初步尝试，使原有戏调，趋于成熟。伴奏音乐借鉴了滇剧的武场伴奏方法及乐器的配置，还吸收了洞经音乐，以渲染舞台气氛。借鉴滇剧脸谱，经过一定的“傣化”之后，成为傣剧脸谱。引进滇剧男角服饰，如蟒、靠等，运用于傣剧男角。

刀安仁“引进”其他民族戏曲成果，运用于本民族戏剧，使傣剧在戏曲化方面，得到了一个大的突破，促进了本民族戏剧的成长，从而形成了以干崖为中心、向四方发展的傣剧发展态势，并带动各土司先后演起了傣剧，推动了整个傣剧事业的发展。

赵式铭(1873——1941)　戏曲作家。字星海，号韬父。白族，剑川县人。他又是一个学者，对云南地方文史的研究贡献显著。

赵式铭六岁时随父亲至乡间读书。十五岁时应童子试，以第一名被录取。清光绪二十年(1894)赴省应“甲午科”乡试，因为文章“直抒胸臆”，触及时务，仅得“副榜”功名。光绪二十九年（癸卯）秋试中又因涉及时务而落榜。光绪三十三年至宣统三年(1911)，他先后创办过《丽江白话报》、《保山白话报》，并任过《云南日报》的编辑。民国二年(1913)任新兴县知事，民国三十年后历任各类秘书，参加过进步诗社，写下了许多具有爱国主义精神的诗歌、论文。在较长时期参加编修省志工作后，回到家乡，不久病故。

光绪三十三年前后，为了谴责法帝国主义侵略云南的暴行，表达我国人民对越南人民的同情，并向同胞提供邻邦亡国之鉴，他编写了唱本《苦越南》（精愚度曲）。《苦越南》在白话报上发表以后，丽江知府彭续智“喜其新奇又可作云南前车之鉴”，支持赵式铭与当时在丽江的滇戏演员合作，于修改剧本后演出。演员演至《亡命》一出，声泪俱下，座客掩袂

……。此剧演出后在丽江观众中有强烈反应，这可算在丽江地区滇剧以时事为题材演出的最早的一次尝试。可惜赵式铭所藏修改后的演出本今已遗失。

刘玉堂(1874——1936)　滇剧演员，又名刘泰昌，曲靖县人。

刘玉堂的父亲刘铭山是清代咸同年间曲靖的滇剧名票友，刘玉堂幼年常随父参加滇剧堂会活动，深受熏陶。十余岁时跟同龄好友詹祝三(号联荣)、任玉堂等，钻研滇剧演唱艺术，又经滇剧名艺人雷发春(雷四苗子)的指点，参加当地临时戏班的演出，技艺日渐长进。接着正式拜师李少白、朱歧山。雷发春、李少白组织的泰洪班离开曲靖后，刘玉堂于光绪二十年(1894)左右，当卖了部分家产，购置行头，和詹联荣、任玉堂一起组建滇剧泰昌班，并收徒授艺。主要徒弟有陈少堂、袁国民、粉牡丹、小水牛、黄雨青等。民国四年(1915)，刘玉堂在开远买下一片菜地，建盖了群仙舞台。刘玉堂戏班在开远演出至民国十五年。因匪首李绍宗活动猖獗，戏班被迫离开开远，重过流浪生活。民国十九年回曲靖后，唱拉门戏。先后建成民乐戏院。但因遭到国民党曲靖县党部书记长张某的责难，藉口审查剧目，使演出受挫。刘玉堂一气之下，又拖班外出，戏班进入富源县阿湾村时，恶霸董国潘要将女演员小月红(才十六岁)强纳为妾，刘玉堂连夜带领小月红逃走，半途被董派人抓回，小月红被押走，刘玉堂气愤成疾，戏班被迫在曲靖解散。刘玉堂回家后将行头赠予曲靖的滇剧业余演唱组织陶情音乐社，并担任义务教师，又培养了王奎官、翠竹轩、碧金玉等一大批滇剧艺人。民国二十六年与世长辞，享年六十三岁。

李春庭(1876——1967)　京剧演员。艺名小春来。河北安慈县人。李出身艺人世家，九岁时拜著名京剧武生李春来为师攻习武生，十二岁出师，正式挂牌演戏，师傅赐名为“小春来”。光绪末年，某亲王府戏班管事高恩荣选李春庭进皇宫献艺，李与一个艺名叫“小达子”的满族少年同演三国戏《神亭岭》中的孙策和太史慈，他们的武功博得观众的阵阵喝彩，西太后也当场赞道：“真象一对小老虎！”八国联军入京时，高恩荣带戏班逃到大连，李跟郝儿明、赵汝金等到俄国、新加坡等地唱外台戏。清亡后，李在天津遇见蔡锷，蔡邀他同到云南，组建了京剧班社，演员有林春丽、凤牡丹等。蔡亲赠铜匾一块，镌刻亲笔题字“生龙活虎李春庭”。蔡锷死后，李春庭遭人陷害，打了很长时间的官司，弄得倾家荡产。滇剧演员罗香圃、翟海云邀他搭滇剧班子演戏以度难关。他加入滇班，以演武功戏为主，丰富和发展了滇剧武戏表演技艺。抗日战争时期，戏班解散，他流落到一平浪卖酒药，遇曲靖滇剧班主陈少堂相邀去下关，也不如意，辗转回昆明在茶馆唱戏。抗战胜利后，杜文林聘他为云南大戏院管事。此时他已年逾花甲，力不从心，在云南大戏院干了一段时间，又到集成、光华等茶园唱茶馆戏。1953年，曲靖专区剧团成立，聘请他担任京剧演员及指导教师，受到党的关怀和人民的尊敬，曾被选为曲靖县第一届人民代表，1967年因病逝世，终年九十一岁。

李春庭功底扎实，腰腿矫健，身段边式，动作敏捷，翻打跌扑有独到之处，尤以短打见长，尽得师傅李春来之传。短打戏《白水滩》、《狮子楼》、《花蝴蝶》、《芦花荡》等都演得很出

色，红生戏也演得好。他一生从未收徒，但京、滇剧团中不少后起之秀均受过他的指教，受益非浅。

王树萱(1877——1947)　　滇剧演员。原名马才顺，回族，昆明市顺城街人。王少年时家境极为贫困，十多岁时拜王甫臣为师学艺，随师改姓王，取名王树萱。王甫臣是四川人，来云南多年，改演滇戏。王树萱随师学艺多年，演生脚不适合，改演丑脚。名丑刘三星很器重他，收他为徒，此后王成为滇剧名丑，唐继尧誉之为“神丑”。辛亥革命后王在昆明丹桂茶园搭班，民国六年(1917)罗香圃主办群舞台后，王树萱一直就在群舞台当后台管事，并以丑行在昆明挂头牌。民国十八年贵州军阀刘显世聘请滇班到黄草坝(今兴义)演出，王也在内，黄草坝演完就流落在贵阳市唱戏，不能维持生活，转回昆明仍在群舞台演戏。抗日战争爆发后，敌机轰炸昆明，他和罗香圃流散到玉溪一段时间，后随周锦堂的班子到大理、下关一带演出，不幸病故于下关。

王树萱的表演不庸俗，不廉价引人发笑，做戏从不脱离剧情与剧中人物性格，语言文雅，身段好看，但一出台就惹人发笑，人称看过他的表演如同吃橄榄，余味无穷。他的拿手好戏有《滚红灯》、《海潮珠》等。

王的品德很好，演戏认真，常对晚辈说：我们在舞台上演戏是教化人的，听书长志气，看戏受教益。由于他对艺术的严格要求，有很多年轻演员与他配戏特别小心，并认为同他演戏提高很大。

张子谦(1880——1961)　　滇剧演员。原名张国梁，广通(今属禄丰县)人。



张子谦的父亲是前清的一名贡生，家庭生活富裕。但张从小酷爱滇剧艺术，经常粉墨登场。其父认为有辱门第，严加训诫，有时竟用铁镣将张锁在家中。但张终于冲破阻力正式“下海”从艺。其父派家人李福潜至昆明暗杀他，幸李福私放张潜逃滇东。张遂改名为王桂红，继续搭班唱戏。二十三岁时拜名旦张桂芳为师，在昆明丹桂茶园献艺直到民国七年(1918)。后辗转于滇中、滇南一带，声誉与日俱增。民国二十二年回昆明群舞台搭班。民国二十三年至民国二十四年组班到贵州兴义一带演出，为时达两年之久。民国二十五年张曾在楚雄黑井为红军长征部队演出。后来曾参与组建金马、集成、华丰、麟华芳、大观等彩排茶室，并任管事。1956年任昆明市滇剧团主任委员，被列为全省“十大名老艺人”之一，参加省文化局为他们举行的祝寿活动。1957年被错划为右派。1961年病逝。

张子谦年青时代以花旦应工。他演《北邙山》中的隗妃，艳而不妖，媚而不俗。中年以后，专攻恶旦、泼辣旦，有时兼扮粉脸。他饰演《飞云剑》中的老妖、《铁龙山》中的杜氏、《庆云宫》中的郗氏等都能触幽发微，各具特色。粉脸戏有《高关摘印》的潘洪、《审子踏尸》的秦仙，工架、讲口大开大合，把角色阴险诡谲、凶残狡黠的性格表演得颇有深度。他在拿手戏

《会缘桥》中扮“老背少”，一人而饰两角，表现了特殊技巧。他在1954年云南省戏剧艺术工作评奖中获特殊奖励，在1956年云南省第一次戏曲观摩演出大会中获荣誉奖。

蔡云洲(1880——1952)　滇剧演员。汉族，四川泸县人(一说雅州人)。蔡年轻时当过水手，练过武功，会耍几套魔术，并懂得些伤科草药，每到一地演出和摆摊卖药两者兼顾，挂牌“草上飞”。蔡从四川到昆明后，与旦脚青云仙(艺名)结婚，搭束云程戏班演戏。后自立荣兴班。民国二十八年(1939)前后进入丽江地区，辗转于丽江、永胜等地农村和集镇演出。还到过全省各地演出。青云仙以唱，蔡云洲则以“飞叉”及“飞刀”绝技闻名。拿手戏是《目连》、《猎虎记》、《闹江州》及《四狗闹家》等。他早期能一撤手将五把钢叉向对方演员身上扎去，分别扎在脖颈左右，腋下及大胯中央。飞叉当啷作响，叉头红缨闪动摇曳。又能让对方演员口含萝卜或青笋，蔡用飞刀将他口含之物逐节削短，使观众瞠目结舌。

民国三十六年他以古稀之年，参加周锦堂、刘菊笙戏班，演《闹江州》，他年事已高，众人为他担忧，然而他尚能从两张高桌之上，一翻而下，雄风不减当年，使人叹服。1952年蔡因病逝世。

刘海清(1880——1948)　滇剧演员。别名筱天福，江西抚州人。父刘楚臣，清末时曾任云南镇雄参将，海清小时即随父入滇，生性偏爱音律。十八岁时，拜名伶张凤廷为师，拜师不久，张即谢世，未得传授。又拜李二生为师，学文武小生，亦兼学须生、老生。民国时期，他辗转演出于蒙自、大理、保山、宣威、通海等地，在通海及昆明云华茶园演出时间最长。民国十二年(1923)他曾与周少林、王树萱等到贵州黄草坝(今兴义)一带演堂会戏，以昆腔演唱《六国封相》(又名《大赐福》)，使贵州艺人大为折服。

他吸取京戏表演艺术的长处，率先对滇剧红生戏加以改良，功架身段讲究一招一式，优美凝炼。他扮演《水淹七军》中的关羽坐帐时，亮青龙、白虎、朱雀、玄武式口，别具一格，富于雕塑美。他擅长运用特殊技巧刻画人物内心活动，如扮演《战宛城》中张绣一角，当曹操兵临城下时，张绣欲战难胜，投降不服，他运用耍纱帽翅子“单绕”、“双绕”的技巧，体现了张绣的复杂心情。在下场之前，他把令旗上抛，反身接住，手握令旗在身后正绕上杆，反绕展开，以表现张绣的思索忧虑。他在《阴阳河》中扮演张茂生，见到妻子李桂莲，急忙拔步追赶，一脚将元宝鞋踢起，恰巧顶在头上，表现了剧中人心慌意乱的情形。在《斩吉托孤》中扮演小霸王孙策，他又运用了飞剑出鞘、接剑“三掉身”式口的技巧，刻画孙策勇武过人，身手矫健的形象。

他的念白，抑扬有致，韵味十足，能准确地表达人物身分、思想情感。他嗓音条件较差，但能根据嗓音特点寻求适宜的唱法，另辟蹊径，自成一家。百代公司曾录制《单刀会》〔胡琴腔〕、〔吹腔〕唱片。他扮相俊美，气质潇洒飘逸，被艺界同人美誉为“韦陀小生”。

他艺品甚佳，洁身自好，对人态度谦和，技艺上从不保守，悉心扶持后辈。邱小林初进群舞台时，演出《水淹七军》，刘亲自为邱把场，管台杂。观众被刘的高风格感动，特别为他

鼓掌致意。他先后收徒李河清、李士林、邱小林等人，皆学有所长。

佘永宁(1882——1954)　　花灯演员、编导、教习。又名佘静安，人称“佘四先生”，玉溪县人。是玉溪“新灯”的创始人之一。

他生于农民家庭，幼读私塾，辍学后在家务农，喜交接戏曲界人士，学唱花灯，并悉心研究，屡受家庭责难，辗转外地教灯十数年。抗日战争爆发后，返回家乡，笼络花灯艺人清唱；抗战胜利后，到昆明农村及外地教灯。1952 年冬，参加玉溪人民实验剧团花灯组；1954 年病逝。平生为人忠厚，生活俭朴。

佘青年时喜看古旧小说、善书唱本等书籍，更喜看滇剧。辛亥革命后，玉溪境内农村花灯会盛行，他的兴趣转到花灯。他对当时单纯的花灯小曲演唱及传统花灯小戏的演出，不甚满足，开始移植演出一些滇剧等剧种的大型剧目，被花灯艺人称为“新灯”。以后，他将善书中的《割肝救母》配上花灯曲调，用戏剧形式演出，又把属于小曲演唱的《虞美情》、《白牡丹卖药》等发展成为有简单情节及人物的节目，并借鉴滇剧的一些表演程式进行演出。也曾直接移植适合花灯演出的滇剧小折子戏，从而丰富了花灯的演出剧目及表演形式。在取得经验的基础上又将一些唱本书改为条纲本子戏，如《三孝记》、《金铃记》、《柳荫记》、《艳娘出家》、《拜寿记》等。还有选择地把条纲戏中一些更能发挥花灯表演特点的片段，抽出作为单折戏演出；如《八仙图》中的《送相公》(即《五里塘》)，《柳荫记》中的《送友》、《访友》等。同时还将多年传唱的花灯曲调〔进兰房〕、〔玉娥郎〕、〔新十杯酒〕进行了校正整理，纠正了口传心授的谬误。在他的表演艺术中，十分注重唱腔，用他的话说，唱灯唱戏，唱字当头。他的唱腔，吐字清楚，讲究以唱传情，对词韵要求比较认真。这些，对花灯剧的发展都起到了一定的推动作用，故在玉溪有“西拦申六，东拦佘四”之说。

在花灯界的知名艺人中，熊介臣、佘家柱、佘家有、贺继盛等都向他学过花灯。



文守仁(1883——1979)　　昆明曲剧演员，昆明市人。生于昆明小商贩家庭，八岁丧父，十三岁离家打短工谋生。十八岁起向梁兴舟、倪巨卿学习滇剧清唱，三十二岁拜师郑文斋，在昆明各茶社清唱。民国三十四年(1945)改学花旦，在云社、华丰、昆明、聚盛、太华春等茶社剧场搭班彩排演出。1954 年加入昆明市曲艺联，在同年云南省戏剧艺术工作评奖中扮演扬琴剧《韩梅梅》中的大爹一角获得好评。1956 年到大众游艺场，同年被选为盘龙区人民代表并被推荐为省政协委员。1957 年参加昆明人民曲剧团。

他工曲剧老生，嗓音声厚宏亮，擅长扮演老年农民，表演自然朴实，语言诙谐生动。他在《韩梅梅》、《刘介梅》等剧中扮演的农村老汉，在《祥林嫂》、《家》剧中扮演的鲁四老爷及高老太爷，都个性鲜明。

他很注意对青年演员的培养，曲剧团青年演员王璟、栗臻等人都得到过他的热心指教

和具体帮助。他为人忠厚，待人诚恳，在团内德高望重，在市文艺界很受人尊重，1956 年 10 月，省里为十位名老艺人祝寿，他以曲剧艺人身分，被列为十人中的一人，应邀参加了省文化局为他们举行的祝寿活动。



周少林(1883——1960)　滇剧演员，贵州人。是贵州梆子著名老艺人王星坦(入滇后改名王永清)的女婿，自幼从翁学艺。清宣统二年(1910)翁婿二人搭戴三州组建的川班(荣华班)入滇，后改唱滇剧，在罗香圃经营的群舞台任后台管事长达十七年之久。民国二十五年(1936)任昆明市戏剧业工会理事长。历任新滇剧院、滇剧改进社、实验剧场、大观剧场的后台管事。1956 年到昆明市滇剧团。在 1956 年省文化局为十位名老艺人举行的祝寿活动中，他是其中之一。

周少林一身兼习川剧、贵州梆子、滇剧三个剧种，博闻强记，能戏甚多，行家谑誉为“烂肚皮”。尤长于演出的组织工作，一生主持滇剧表演团体的后台管理，经常请艺人谈戏、开“拓单”(即条纲)、派角色，不断地移植一些川剧、贵州梆子的传统剧目供滇班日常上演，大大地丰富了滇剧上演剧目。如罗香圃的拿手戏《活捉姚安》，就是他移植川剧本加以再创造而成为滇剧的保留剧目。中华人民共和国成立后改编的优秀剧目《杨门女将》、《青儿闹西天》、《比目鱼》等都是以他口述的蓝本为依据重新改编的。

周少林曾在 1954 年云南省戏剧艺术工作评奖中获特殊奖励，在 1956 年云南省第一次戏曲观摩演出大会中获荣誉奖。

罗香圃(1883——1965)　滇剧演员，戏曲演出组织者。玉溪县瓦窑村人。幼读乡学，后从艺。十四岁登台，先学文武小生，演过《白门楼》(饰吕布)、《入燕宫》(饰苏秦)等戏，后改演花旦、彩旦。他扮相俊美，做功细腻，并将生行的某些表现手段融入花旦表演中。所演出的代表性剧目有《打鱼收子》(饰渔婆)、《坐楼杀惜》(饰阎惜姣)、《大裁衣》(饰郗二嫂)、《金莲调叔》(饰潘金莲)及《绿娥配》、《请长年》等。他的唱腔委婉跌宕，收尾有力，节奏感强。当时被誉为“都督小旦”(即小旦中的突出人物之意)。



他于民国七年(1918)在昆明接办群舞台，吸引许多滇剧名角，组成庞大的滇剧班子，演出滇剧达十四年之久，以后又参与荣华茶园、麟华芳彩排茶室、华丰剧场等滇剧班社活动。罗记群舞台的活动，对滇剧艺术的发展起过重要作用，既扩大了滇剧的影响，又因名角的交流提高了滇剧表演艺术。

中华人民共和国成立后，罗先后任云南人民实验滇剧团团长、云南省滇剧院院长等职。他热心培养青年演员，先后收各行当艺徒二十七人，以“吟”字排名，他们中的一些人，

成为二十世纪中期省、地、县滇剧艺术表演团体的主要演员。



栗成之(1884——1952)　滇剧演员、教育家。原名栗崇信，昆明市人。其父系小商人。他幼时曾读私塾，经常到民生街一带茶室听唱滇剧，尾随哼唱，继而掌握基本板眼、腔调，且嗓音、身材、扮相好，在十六、七岁时，便被几位滇剧老艺人看中，领到蒙自一带参加流动班子唱戏。二十岁时在蒙自正式搭班，老艺人们对栗崇信祝贺说："今天是你唱戏成功之日。"栗崇信为纪念这个日子，遂依据"成功之日"改名"成之"。不久挂牌演出，正式步入滇剧生涯。

他虽"下海"从艺，却未专门拜过师。但有二人对其影响较大：一是生脚李少白，一是净脚朱歧山。栗成之博采众长，在艺术实践中独创自己的戏路，在滇南一带搭班三、四年后声誉日盛。为了学习更多的戏，又转至玉溪等地唱戏。在玉溪结识了罗香圃，二人志同道合，遂相约到昆明演出。在昆明常与滇剧名伶翟海云、郑文斋、鲁子成、蒋耀庭、刘海靖、李瑞兰等配戏，取人之长，补己之短，演技日臻完美，成为显赫一时的滇剧名伶。后积劳成疾，在养病期间根据自己多年的艺术经验，悉心进行滇剧研究工作，在分析、比较、吸取京剧精华的基础上，亲自编著了十二册《滇戏指南》。三十年代中曾率领滇戏班子到贵州、四川一带巡回演出，颇受省外观众和同行的赞赏。民国二十九年(1940)前后创办滇剧"继"字改进科班，在日寇飞机轰炸的危境之中坚持办学，为滇剧培养了大批优秀人才。中华人民共和国成立后栗成之担任了省政协委员和省实验滇剧团团长等职务。不幸于1952年病逝，享年六十八岁。

他身材、扮相、嗓音天赋独厚。表演上深挖人物的心理活动和性格特征，不是为唱戏而唱戏，而是把人物的心情唱活，冷戏唱热。在《七星灯》中，通过气功变脸，表现孔明临终时的神态，堪称一绝。扮演《马房失火》中的白槐，《四进士》中的宋士杰，《醉金殿》中的李白，《徐策跑城》中的徐策等人物，充分展现了他唱、念、做、表的深厚功力。他和李瑞兰在群舞台合演《桑园会》时，观众之多曾把厢楼(看台)压垮。三十年代他灌制了《三娘教子》、《打侄上坟》、《弦高救国》、《捉放曹》、《拜月赐环》、《徐策跑城》等滇剧唱片。他对滇剧唱腔和念白总结六项"滇剧之要诀"，一是戏要有四要：嗓音、字眼、腔调、板眼；二是戏要有五声：唇、齿、鼻、舌、喉；三是十三韵之分；四是字音之四呼：开口、齐齿、合口、撮口；五是应辨字音之尖团；六是滇腔之板腔系统。

栗成之重视戏剧的社会功能作用。在《滇戏指南》的"序言"里，一开头就说："戏剧之学，本属文艺范围，其在社会，原有相当价值。"进而指出，戏剧"虽不寄兴怡情，要之针砭末俗，补救颓风，未始无裨于世"。并提出对剧目要"汰其渣滓，摭其精华，删其繁冗，证其讹误"的原则。

栗成之为振兴滇剧耗尽了一生精力，在剧目、表演、理论、戏德、育人等方面都有所贡

献。他被称为“滇剧泰斗”、“云南叫天”、“滇剧一人”、“戏曲津梁”；赞他的艺术为“清新俊逸”、“超神入化”、“誉满梨园”。

李文明(1884——1948)　滇剧演员。原名李凤皋。东川市人。年轻时系滇剧票友，因在广东军阀龙济光部下担任护卫团长，不便搭班唱戏。民国二年(1913)他回云南来接滇班到广东演出，因当时政局混乱，戏班没有接成，他就在昆逗留票戏。民国五年护国运动爆发，他毅然脱离军界投身伶界，到个旧找到刘海清(滇剧红生演员)，刘非常器重他，邀他“下海”搭班参加演出；从此李文明走上了从事滇剧艺术的道路。



民国八年至民国二十六年，他先后在昆明荣华茶园和群舞台搭班演唱，在这十八年中他刻意琢磨，不懈努力，又在王嘉荣(滇剧花脸演员)的具体指导下，提高了身段表演及花脸化妆的技巧，终于成为滇剧著名花脸演员。他担任了艺人组织的戏剧工会常务理事；又与栗成之合伙开设了锦添花围鼓茶室。他往返于滇东南及滇西巡回演出，对滇剧业余班社如澄江的票友班、下关的雅剧社等作了大量的演出辅导工作，并作示范演出。他所演唱的戏大都重在唱工方面，如《顶本章》、《白访黑》、《沙陀搬兵》等；也有唱做并重的，如《五台会兄》、《霸王别姬》、《苟家滩》等。

李文明的唱腔不是上下句都满腔满调，而是抑扬顿挫突出，他用“秃腔”、“偷腔”表现人物的粗犷、耿直、豪爽的性格。并多用衬字填补，如呐、哇、呀、哪、嗷等。他演唱铜锤花脸一类角色唱得刚柔自如，悦耳动听。被人们誉为“铁沙嗓五音花脸”。戏剧家田汉、洪深看了他演出的《五台会兄》后称赞他唱得有情，唱得动人，听了是一次美的享受，象他这样的嗓音几十年也不容易培养一个。上海胜利、百代两公司为他灌制了十三折滇剧花脸唱段，共十九张唱片发行全国。

他对讲白也很重视，他还讲评书，借以丰富自己讲白的表现能力。他演《淮河营》中的蒯文通，讲白较多，有的地方讲得很快，但字字清楚，快而有力，表现了蒯文通的刚正性格。他演《清风亭》的老生张元秀在追赶继保时的一段有气无力的念白，说得非常清晰，并适当地使用了一些方言，以增强语言的感染力，恰如其分地表现了人物晚年痛失养子的悲愤和凄凉心情。为了使演唱更具有音乐节奏感，他还学会吹、拉、打、弹。

李文明为人正派，性格刚强耿直，好打抱不平。在戏班里深受艺人的爱戴。他在艺术上从不保守。唱小生的李东平和唱花脸的明文礼，都是他培养出的得意门徒。

民国三十七年，他在为欢送杨杰(耿光)的晚会上，演出了他的拿手戏《五台会兄》。演出后卧病不起，同年十一月二十一日与世长辞。

江灿北(1885——1953)　滇剧票友，名映枢，灿北为其字，号云河老人，滇南隐士。建水县人。



江灿北于清宣统元年(1909)入广西陆军学堂。毕业后从军,入同盟会。辛亥革命后调回云南,任陆军讲武堂提调,继任西征军第二支队长,率部先遣进藏平叛,建西征首功。民国八年(1919)奉派赴日考察军事。民国十年在广州升任总统府中将参军,追随孙中山,办理机要事宜。北伐前夕,奉派回云南做联络工作。他主张孙(中山)唐(继尧)合作,宣传"大一统"观,为唐所忌。其后,江灿北治军从政,历任要职,官至陆军上将。民国十六年任蒙自道尹、个旧锡务总办。唐继尧主滇后,江灿北审时度势,为避"功高震主"之嫌,民国十八年后辞职引退。民国三十年入川,隐居重庆。抗战胜利后,寓居香港直至终年。

江灿北从军政界隐退之后,致心佛典,寄情丝竹。有五子二女,善筝鼓琴瑟,常阖家打围鼓清唱滇剧。江对滇剧唱腔素有造诣,并有所改良和创新。他运用阴阳嗓结合的唱法于生脚唱腔,嗓音宽阔高亢,真假嗓音的衔接浑然一体,行腔自如,委婉抑郁,别具一格。三十年代,美国驻沪的胜利公司曾到昆明邀他灌制滇剧《江东桥》、《勾践回越》、《薛礼叹月》等唱片,由其子女操琴司鼓伴奏;后又灌古乐曲《昭君出塞》、《鲜花贡献》等唱片,也由其阖家演奏。据江灿北在港所著《中国戏剧源流考证》(署名"云河老人")"序"中云:"余所灌制之唱片约百面,就丝弦、襄阳、二簧范围中,唱出百余之不同腔法……其中丝弦最多,则可知滇剧之艺犹之乎良医之对症投药,变化莫测,不能执一方而应万痛,实有不同凡响者在。以言历史,则有书面之证据,以言艺术则有唱片兑现。"江灿北除著有《中国戏剧源流考证》等书在港出版发行外,尚有著作多种传世(均在香港)。

王飞云(1885——1980)　滇剧演员。贵州桐梓县人。



王飞云家境清贫,十六岁流落湖南,进云清班,拜师王元福等学湘剧,曾在湖南及贵州、四川、云南等省辗转演出。除演湘剧外,还演唱汉剧、川剧等。民国初年,王飞云和其他十一人从湖南来昆明演唱湘剧高腔,因观众不习惯欣赏,三个月后大部分人散班回湘,王独留昆明拜卜金山为师改唱滇剧,工花脸、粉脸。在昆明参加过群舞台、云仙茶园、民乐茶园等班社演出,后来南下个旧、蒙自、文山一带。民国三十七年(1948)在开远加入魏云剧场(滇班)。1951 年初,随该班到通海县城演出。1952 年转为通海县滇剧团演员。1953 年到玉溪参加专区戏曲会演,他演出滇剧《刺潘洪》中的潘洪获荣誉奖。

1956 年 10 月,王飞云到昆明参加云南省戏曲界名老艺人祝寿会,并演出了《刺潘洪》、《东窗修本》等剧目。曾口述过《打瓜招亲》、《鼓滚刘封》、《清风岭》等一批剧目,并就滇剧"四功五法"及"摆罡架功"三十六式等,作传艺讲课,博得同行的赞赏。1962 年应邀到云南省滇剧院发掘剧目达半年之久。先后口述《包公坐水牢》、《周仓传》、《大审杜冰梅》、《白

蟒台》等剧目六十多个。

王飞云在剧团长期致力于教练青年演员。1965年退休。"文化大革命"期间，他对戏曲艺术的前景甚感忧虑。粉碎"四人帮"后，已是九十多岁的高龄，还常到剧团看演出，并给予精心指导。

王飞云在多年的舞台生涯中，历经湘、黔、川、滇四省，参加过湘、汉、川、滇等剧种演唱，搭过不少戏班，投过众多名师，使他广见博闻，形成了花面粉脸行独自的一套表演特点。通过数十年的舞台实践，创造了许多栩栩如生的舞台艺术形象。他的代表戏多以做工为主，他演的《东窗修本》删去岳家父子显魂的几次登场，运用自己多年练就的各种手式、身段、水袖、靴功、头上的帽翅功以及复杂的眼神，来表现奸贼秦桧陷害忠良而又做贼心虚的心态。在《刺潘洪》及《高关摘印》两剧中，用讲白与架子的有机配合来表现潘洪手握大权，不可一世而又十分奸诈狠毒的性格。他的《火烧濮阳》运用变脸等技巧，把曹操狼狈而又多疑的形象勾画出来。《张飞闹帐》的表演中运用大架功与媚态身段相结合来塑造张飞粗犷直爽又令人可爱的艺术形象。他开的脸谱也独具一格。

王飞云平时待人和霭可亲，但在艺术上却要求甚严，在练功场上更是一丝不苟，虽年过古稀，还以身作则，带头练功，每天三次，从不间断，从而扎下深厚的功底，保持其艺术青春。曾收徒金震雷（重庆市川剧院一团团长）、戚少斌、刘菊笙及庾振纪、杨炳福、卢贵有等。

杨文卫（1885——1960）　吹吹腔演员。白族，洱源县凤羽区兰林乡人。杨文卫七岁读私塾，后在家务农，十五、六岁就学木工、泥水杂活，二十岁左右常到保山、腾冲等地帮人建房盖屋。中年以后又学会医理，很少外出，多在家乡一带行医、建房。

八岁请人点红教戏，九岁登台，十五、六岁已能挑大梁唱主角。他吹、拉、弹、唱，生、净、丑都有所涉猎，主工净、丑。清光绪三十一年（1905）左右他在腾冲不但学会了滇剧，而且还跟人学了武功，刀、枪、剑、戟、铜锤、三节棍耍得十分娴熟。还写得一手好字，抄录了许多滇剧剧目。民国初年，他从腾冲请来一位叫高果的滇剧艺人到家乡兰林当戏师傅，教了半年多的滇剧。所以兰林人既会唱吹吹腔，又会唱滇剧，吹吹腔中有滇剧味道。中华人民共和国成立后，他虽年过花甲，仍经常登台演戏，培养后生。每逢村里开会前，都要请他唱一板或武打一段，以便把人集中起来。1953年响应政府演好戏、新戏的号召，他和李元真、杨屏翠根据演义、小说编写了大本子戏《逼上梁山》、《野猪林》、《鲁达拳打镇关西》等。

杨文卫嗓音宏亮，讲口清楚，身材魁伟，动作滑稽。他在《二狗争风》里扮演的假白狗表情生动，学假白狗走路一段使观众笑得出眼泪，动作夸张强烈，使人厌恶。他的武功也特别引人：一百二十斤重的大刀耍起花来，撒豆难进，将刀背在背上，又拉起一百八十斤的强弓，还要来个"魁星点斗"，腿不抖，身不晃，气不喘，色不变。

陈少堂（1886——1950）　滇剧演员。罗平县人。幼年父母双亡，孤身流落曲靖，为滇剧艺人刘玉堂收养，教授演剧。先学武生，并兼学净、旦，他自感个头矮小，又改学丑行。

由于学艺用心，成绩显著，是刘玉堂最器重的徒弟。刘的泰昌班到滇南演出时，陈少堂已相当有名。民国四年(1915)，刘在开远建盖群仙舞台后，陈成为该班管事。民国十九年刘将该班交陈经营。陈经常率班到个旧、建水、蒙自等地演出。不久，陈少堂到个旧安家落户。四十年代，他曾到楚雄、昆明等地演出，又曾在昆明武成路戏剧改进社演出《济公传》多场，被群众称为“活济公”。

陈最拿手的戏是《济公传》、《疯僧扫秦》、《活捉三郎》、《议剑献剑》、《毛延寿奔番》(独角戏)及武生戏《醉打蒋门神》、《林冲夜奔》等。他善于用特技刻画、塑造人物，如在《议剑献剑》一剧中，他扮演曹操，由于心变而脸也变了，这就是用变脸的技巧，刻画曹操的奸诈。

陈除了演出外，还培养了大批滇剧演员，较为著名的有翠竹轩、碧金玉、王奎官、樵秀峰、赵吟涛等人。他爱徒如子，要求严格，除自己教戏外，还花钱请人为徒传艺。陈为人正直，信仰佛教。于1950年病故于个旧吉安街住宅，终年六十四岁。



张宝钗(1887——1971)　　滇剧演员。女，泸西县人。生于泸西，长在昆明。丈夫张彩芳是清光绪年间昆明滇剧庆寿班的掌班人之一，工青衣花旦，因见张宝钗姿容秀丽，嗓音清脆，又缠有一双小脚，上台毋需踩跷，便着意教张宝钗学艺。辛亥革命前后，张宝钗以滇剧第一个坤角登上了昆明舞台，在云仙茶室和群舞台崭露头角。

民国五年(1916)，张宝钗与郑文斋在群舞台合演《斩三妖》，当时警察局长以“有伤风化”为由，勒令停演，处以罚款，下令“不准男女同台演出”。为此，张宝钗串连了林素玉、兰宝玉、小黛玉、巧叫天、巧夺天、杨赛妃、换金宝等一批滇剧坤角演员，开办大观茶园，以清一色的女演员出台公演。后来，那个警察局长下了台，所颁禁令也烟消云散，大观茶园便逐渐吸收了不少男角演员参加演出。

民国初年，阿迷地方(今开远市)在城隍庙门楼上开设舞台，张宝钗、栗成之、卜万全、雷翠华、张彩芳等应邀来此演出《斩三妖》等剧目。在《斩三妖》中，张宝钗饰三妖苏妲己，她上罩绣花帔巾，遮胸露臂，手腕佩以花镯银铃，叮叮有声。身段婀娜多姿，眉宇间顾盼飞神，既显其妖媚，又无卖弄色相之嫌，观众甚为称赞。二十年代前后，张宝钗在阿迷搭班，作了较长时间的演出，同时，也应邀在个旧、弥勒、蒙自、泸西、玉溪一带演出，有“滇坛一枝花”的美称。

三十年代张宝钗改嫁开远杨柱为妾。杨家系封建仕宦，鄙视梨园艺人，杨柱一怒之下，与张宝钗双双出走，卖艺为生，民国二十七年后，始回开远定居。四年后，杨柱病故，家境益窘，张宝钗含辛茹苦，抚育收养的一子一女成人。但她难忘艺坛生涯，仍然关心开远地区的戏曲活动，不时应邀到老戏园子、巍云剧场等班社去指教、传戏。1950年，县文化馆扶持打围鼓清唱，年逾花甲的张宝钗即席演唱，奉献余热。

杨德源(生卒年月不详)　　滇剧活动组织者。字继之，绰号杨呵呵。墨江人。抗日战争时期，曾任国民党云南省防空司令。民国三十年(1941)，云南省政府主席龙云提出改进和复兴滇剧的口号，成立了云南戏剧改进社，龙云自任社长，杨继之被任命为常务理事，坐镇改进社，主持日常工作。

杨继之在主持改进社的五年多时间内，进行了一些有利于改进和发展滇剧的工作。如招收学员二十九人，成立演员训练班，聘请一些艺术上有成就的演员如竹八音、李桂兰、王奎官等任教，进行严格的基本功训练。同时注意提高演员的文化素质，聘请了一些社会人士教文化课，如请原国民党军长赵诚伯任历史教员。并亲自讲授语音课。还经常组织学生进行实习演出，亲自督阵，为滇剧培养了一批较有成就的青年演员、演奏员，如周惠侬、邱云荪、阮光宗、王少培、张文彬等。此外，他还采取各种措施，集中当时绝大部分滇剧名角和票友，研究提高滇剧的艺术质量，组织了大量的演出活动。他积极支持编演宣传抗日的剧目，如乔秀峰等人编写的《热血痕》等。他还创办刊物《艺光周刊》(共出二期)宣传滇剧的改进和振兴。

杨继之对艺人采用了对待国民党军队的一些管理办法，如体罚、关禁闭、克扣薪水等，遭到艺人的反对。

民国三十五年九月，云南发生政变，龙云倒台，卢汉上台后下令撤销改进社。中华人民共和国成立前夕，杨继之被国民党第五军杀害。

罗养儒(1887——1967)　　戏曲作家、研究家。别名继春，字兆熙。广西昭平人。原云南省文史研究馆馆员。早年在广西昭平县读书，以后毕业于云南中法学校和云南法政讲习班。从民国二年(1913)起，历任云南陆军一团三营军医，云南《中华民报》、《中华新报》、《微言报》主任编辑，中学国文教员，云南粤侨公学校长及科长、总稽员等职。民国二十一年改行致力于工商业，制造安全火柴，创办电机碾米厂。民国二十八年一月，为躲避日本飞机轰炸，与其母蔡氏一起疏散到昆明郊区仓竹乡居住，专事著作，并义务为周围的农民和疏散人员看病。1954 年 1 月从仓竹乡迁居昆明城，1956 年 3 月受聘为云南省文史研究馆馆员，1967 年 2 月 17 日，在昆明市洪化桥咸阳巷三号家中病故，终年八十岁。

罗从小酷爱经史，喜读诗词。曾随父到过云南省二十多个州县，考察名胜古迹、风土人情，收集奇闻轶事。他勤奋治学，学识渊博，多才多艺。对史学、哲学、诗词、绘画、戏曲、中医等都有研究。著作有《永昌汉回相残记》、《咸同滇事记》、《滇事萃言》等十余种。这些著作虽未正式出版，但其中主要几部著作手稿分别收藏在云南文史研究馆和云南省图书馆，对于研究云南地方史和云南风土人情，都有较大的参考价值。

在戏曲上，罗养儒于民国十一年秋，以半年时间，将陈蕴斋所藏《燕山外史》一书改编为同名戏曲剧本，总共二十二出，八十四幕，由昆明云仙茶园从上海聘请来的一批京剧演员演出。剧中主角李爱姑由金景萍扮演，演出时颇受观众欢迎。后来金景萍离昆回沪，罗

养儒为金特意饯行，并咏诗数首饯别。这些诗曾在《微言报》发表过，后收入罗养儒的《瘦香馆诗录》。

罗养儒对云南地方剧种——滇剧、花灯颇有研究，从1954年至1956年，他和高荫槐、夏晓清、赵诚伯等云南地方史专家，应邀参加了当时政协云南省委员会所属滇剧组，经常开会讨论滇剧改革问题。省文化局戏剧工作室戴旦经常到会收集材料。罗养儒将他记述滇剧、花灯剧的手稿拿给戴旦看过。后来戴旦和高竹秋撰写《滇剧初探》一书，曾引用罗养儒《滇剧琐谈》一文。这篇写于民国十三年春的滇剧论文，记述了乾隆年间云南人赴京唱《醉白楼》使座客倾倒的情形，对于后人考察和研究滇剧的演变、发展提供了珍贵的史料。

束云程(1887——1964)　滇剧演员。原名夏应昌，号万里。四川铜梁县人。束云程生于前清的仕宦之家。生父夏宝伯曾任巧家守备，因地方动乱，城市失守而被监禁，束随父在监生活。清光绪二十一年(1895)，父获赦，遂将年仅七岁的束云程过继与在泰洪班任琴师的忘年好友束子梁为子，始随束姓，取名云程。同时入泰洪班从鼓师宋春庭学艺。八岁登台在《三娘教子》一剧中配演娃娃生；十三岁扮演《八义图》中的程婴，《打红台》中的萧方。在班学艺七年，光绪二十九年出师后，只身闯荡江湖，搭班献艺，结识了很多名伶。宣统三年(1911)到下关与当地玩友配合，常为"永昌祥"、"鸿盛祥"等商号唱寿戏。民国十年(1921)在大理领衔组建云福班，自任内场业务管事，兼以文武小生挑大梁。他带班近四十年，声誉遍滇西、滇南一带。抗日战争时期，他多次带班在大理、下关、丽江等地演出《正气歌》等剧目。中华人民共和国成立前夕，云福班在凤庆解散，他一家落籍凤庆以做小买卖为生。1953年参加凤庆滇剧团工作。1956年出席全省戏曲界名老艺人祝寿会，被尊为"十老艺人"之一。与会期间，捐献出《反五关》、《豫让桥》等传统剧本，并示范演出《豫让桥》一剧。1964年在凤庆病逝。生前为剧协云南分会会员；曾当选凤庆县第二、三、四届人民委员会委员；曾任凤庆滇剧团副团长。弟子有筱燕飞、筱红艳等人。

束戏路甚广，文武不挡。青年时期扮演《别母拜寿》中的周于吉，以高亢清脆，深厚舒展的优美唱腔获"一腔定太平"的赞美。在《打红台》一剧中饰演萧方，以娴熟精湛的扇子功、头巾和藏刀特技，在滇西博得"活萧方"之称。他表演的《断桥会》中的许仙，在小青追杀下惊恐跌地，腿一跷，靴子从脚上脱出飞往头上稳稳地顶着，同时亮出绣有精美图案的袜底。在《打道灵》一剧中，他扮演的王道灵将发辫悬于台梁上，表演脱衣换衣等特技。在演出《豫让桥》时，他以七十高龄连续完成"鹞子翻身"、"抢背"、"吊毛"等一系列高难度动作。

束云程性情宽厚，豁达大度，礼贤下士。自领衔云福班后，各路艺人都乐于搭他的戏班献艺，使历经四十年之久的云福班一直名角荟萃，从未衰败。凤庆滇剧团成立时，他无偿捐出多年所置的全部戏衣行头，并毫无保留地向青年演员传授了近两百多出大小传统剧目和演技，为临沧地区滇剧艺术事业的发展作出了贡献。

李增寿(1888——1958)　关索戏演员。澄江县阳宗区小屯村人。曾在民国时期任过当地闾长(当时县以下组织中，二十五户为一闾)，担任过关索戏的主持人。

李增寿三十岁开始学演关索戏，饰关云长。他在学艺中肯下功夫，所演的《古城会》、《过五关斩六将》、《收周仓》等戏，很受群众赞扬。他嗓音好，声腔洪润，吐字清晰，做戏十分认真。特别在《收周仓》这出戏中，他的演技经常受到人们的好评，他曾带出了徒弟李本灿、李本信等人。



孙竹轩(1890——1956)　　滇剧琴师。又名孙清圣，呈贡县人。孙竹轩出生在一个经营商业的家庭里，祖辈是当地的名士，他从小就受到很好的文化教养，特别喜爱音乐，经常参加地方上组织的洞经活动(洞经，云南的一种器乐演奏曲)，擅长操琴，尤精于古筝的演奏。青年时代曾参加"讨袁护国军"。流落在北京时，曾学过化装，并对京剧音乐及其他民间音乐有广泛接触。返云南后，他在江灿北手下任军需，经常为滇剧名流操琴。民国二十四年(1935)上海百代唱片公司第一次为滇剧名角灌制唱片时，特邀孙竹轩去沪操琴，赢得"滇剧胡琴圣手"的盛誉。民国二十五、二十六两年，上海胜利、百代两家唱片公司录制唱片时，孙竹轩又被邀往为栗成之、李文明、周锦堂、李少兰、筱兰春等操琴。孙竹轩长期在昆明开设铺号，经营自制的化妆用品，也一直以业余身分参加滇剧活动，直至云南和平解放。

1950年孙竹轩在昆明光华剧场、云光滇剧社担任琴师。1951年12月出席西南军政委员会文教部在重庆举行的西南区戏曲工作会议。1952年任云南省政协委员。同年10月出席在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会。1954年根据中国、匈牙利文化协定，在有关部门的安排下，匈牙利音乐家萨波奇访问了孙竹轩，事后，萨波奇在《人民音乐》1955年第8期上，发表《我的研究中国音乐的旅行》一文中，称赞孙竹轩是一位具有"聪慧奇才"的"艺术家"。1956年孙被调至云南省文化艺术干部学校任剧乐班主任，因病未能到职。10月病逝，享年六十五岁。

孙竹轩一向注重对滇剧及洞经音乐的研究。曾参加过识音庐、宝鹿学等洞经会及滇剧票社的活动，收集保存了大量的民间音乐资料，他与曹宥之、杨瑞年等合作，把一些优秀的洞经音乐改编成滇剧曲牌，如〔五马江儿水〕、〔南傍妆〕、〔清水令〕等等，丰富了滇剧音乐的表现力。

孙竹轩操琴指法灵活，手风刚劲，腕臂有力，音色清亮，注重气势，讲究乡土韵味，加之力度控制得当，疾徐舒展，流畅自如，形成自己以刚为主、刚柔相济的演唱风格。他所创作、发展的板腔过门，特别注意强化有地方色彩的特性音调，使之更具有浓郁的地方性色彩。最能体现孙竹轩演奏风格及特点的代表作，当推滇剧老唱片《渡芦江》中的胡琴〔一字〕长过门，《八义图》中的襄阳〔倒板〕及〔快一字〕过门。

张万育(1890——1968)　　花灯演员、教习，号志和。元谋县红岗村人。

张万育十岁时随其堂兄张万恒向当地花灯老艺人尤希奎学习花灯技艺。他天资聪颖，



勤奋好学，十一岁时即登台演出娃娃生，十五岁以后，专工旦脚。约三十岁以后，兼演小生和丑脚。老年时多演摇旦、老旦，又能操琴伴奏，自拉自唱，技巧熟练，韵味独特。

他从民国元年(1912)起，除每年春节参加演出外，经常被本县的农村和外县请去教灯，先后去过大姚、永仁、广通、一平浪，以至四川的德昌、会理等地。他兼习中草药医术，能行医谋生。1953 年被聘在元谋县文化馆任花灯教师、1956 年出席云南省第一届戏曲观摩演出大会，获荣誉奖。同年 10 月省文化局举办云南省戏曲界名老艺人祝寿会，他是十位老艺人之一，并受聘到云南省文化艺术干部学校花灯班任专职教师，1960 年因患眼疾，视力模糊，难以坚持工作，退职回家。1968 年 8 月因病逝世，享年七十六岁。

张万育对待花灯艺术，态度严谨，刻苦钻研，所饰角色，一丝不苟，表演自然。尤其在唱腔方面颇见功力：他演唱的元谋花灯调〔三更天〕(由低音 6——高音 3)十二度的音程跳跃，使用真假声结合，自由流畅，寓情于声；他的唱腔使用衬字非常得当，有浓郁的乡土气息。他在继承传统的基础上，对花灯舞蹈不断加工提炼，有所创新和发展，如：他跳的"燕子扑沙"、"苍蝇搓脚"、"边鱼上水"等花灯舞蹈活泼清新。他擅长演出的剧目有：《玉约瓶》、《打花鼓》、《张三借靴》、《谷顿子接妹》、《包二回门》等。他的《张三借靴》通过整理，曾获 1957 年度全省剧目创作奖，并由云南人民出版社出版。在省文艺干校任教的五年中，与人合作记录整理出传统剧目十多个及一百多支元谋花灯曲调，题为《张万育唱腔曲调专辑》列为花灯科教材。有一百多个学员曾受其教诲，对青年教师也经常给予帮助。

李俊轩(1892——1951)　吹吹腔演员。白族，洱源县凤羽区兰林乡人。李俊轩从小在家乡洱源兰林读私塾，十八岁毕业于洱源农业学校。之后，在漾濞、保山、腾冲等地教过书，也当过土司的秘书。从十二、三岁起拜师学唱吹吹腔。由于他文化高，记忆好，小小年纪就能唱《打幽》、《曹甫走雪》、《周于吉辞母》、《白狗争风》等戏。在腾冲教书时期，入过班子，经常和人四处唱戏。每年回家乡兰林数日，把大量滇剧剧目移植成吹吹腔，如《闹都堂》、《黄飞虎反五关》等。他声音高亢，应工旦脚，但生、净、丑脚也很在行，对编剧、导演、脸谱、化妆也颇有研究。他的嗓子一连唱三天都不哑，被人称为"金嗓子"。

李俊轩的变脸给观众留下较深的印象。在《白蛇传·断桥》一折里他演小青儿，能变二幅脸；《庄子试妻》一场饰庄子，能变书生、妖怪、鬼脸三幅，变脸时他采用两个方法：一是先在白棉纸上画好各色脸谱，一齐贴在脸上，变脸时一张张撕下，现出脸谱；二是在台上适当的地方备好五种颜色，变脸时将五个手指蘸上各种颜色快速在脸上画出新的脸谱。这种变

脸需要有较高的绘画技能和熟练的基本功。



黄雨青(1893——1975)　滇剧演员。字松柏,宜良县人。黄雨青幼年家境清贫,七岁开始替财主放牛,十二岁后贩卖炒瓜子为生,后拜泰昌班班主刘玉堂为师,学演滇剧生行。刘玉堂又推荐他再拜川班老艺人徐沛霖为师,专学"三国"、"列国"剧目。由于他得到二位名师的培养,早年便打下滇剧生行表演艺术的基础。二十年代初期,他在昆明云华茶园入股,和水仙花等搭过班,也在升平茶园等处演出过。群舞台建立后,即参加群舞台演出多年,先演二、三路生脚,有一次栗成之生病由他替演后,即逐渐成为群舞台的主要生脚之一。三十年代初,黄自己组班,在各地演出,足迹遍及全省。他生性耿直,不畏权势,一次在呈贡演会戏,保安队长硬要戏班女角陪酒,黄拒绝说:"祖公们是卖艺的,不是卖色相的,为什么要坤角去给他陪酒。"因而被抓进监狱,他写状告到玉溪专员公署,争取到戏班敲锣打鼓将他从狱中迎出。出狱后他们以这个保安队长为模特儿,新排一场《枪毙大烟犯》的时装戏演出,以泄心中之愤。1935 年红一方面军占领嵩明县城时,黄正带戏班在城内演出,立即赶编《人民兴奋》一剧,为红军战士演出,红军发给每个艺人一份奖品。1948 年黄又在黑芝角为滇桂黔边区纵队演出。

黄雨青戏路广,特擅长于讲白,吐字认真准确,嗓音纯正,说白清楚。他的《空城计》根据郑文斋的诀窍,当探子报司马兵仅离四十里时,他扮演的诸葛亮的脸能"刷"的一下变为白色,等司马中计撤兵时,他脸上泛起一片红光。两次变脸,在滇剧界只有郑文斋和黄雨青能做到,据说是运用气功才能取得到的特殊效果。他的讲口根据人物的不同身分、性格、处境分别精心处理,如诸葛亮骂王朗是义正词严的斥责;王延龄指责陈世美,是带着蔑视的讥刺嘲讽;寇准的讲白,又含有诙谐的意味;他演的《归正楼》中的小丑,讲白则象说评书和摆龙门阵。他能戏较多,其中"三国"、"列国"戏最为拿手。特别是文词较深的剧目,更为擅长。他嗓音宽厚有力,《反买康》中的三百多句唱词,能一口气唱到底。他经常对学员们讲:"戏要多学,知识必须渊博,特别要打磨出自己的几场拿手戏,这些戏的讲白、唱腔、身段以及脸上的戏都要有特色,要有几项绝招。"

中华人民共和国成立后,年近花甲的黄雨青于 1951 年出席了西南区戏曲工作会议。又被选为宜良协兴滇剧社社长,他带领滇剧社排出了大批现代剧目和新编历史剧目,如《白毛女》、《北京四十天》等。1955 年成立曲靖专区剧团,他被选为团委会主任。1956 年 3 月出席省第一届戏曲会演,演出《晏婴说楚》,获荣誉奖;6 月经曲靖地委批准加入中国共产党;10 月省文化局在昆明为黄雨青等全省十个著名老艺人祝寿。1958 年被吸收为中国戏剧家协会会员,同时当选为云南分会理事。1959 年作为特邀代表,出席北京全国"群英会",见到了党和国家的主要领导人。1960 年专区建立艺术学校,抽调他但任校长。1963 年

又调回专区滇剧团任团长和支部书记。1965年退休。“文化大革命”开始后，曾遭到残酷的批斗。1972年恢复他的党的组织生活，1975年与世长辞。



刘奎官(1894——1965)　京剧演员。号春霖。祖籍山东历城，生于河南开封。六岁开始随父亲刘长清练功、学戏，八岁登台演娃娃生。从幼年到青年他相继拜葛文玉、张仲福、梁俊甫、范宝亭和王鸿寿为师，工红生、武生、武净和架子花脸。清宣统三年(1911)至民国九年(1920)，他先后在河南武备学校第二期和保定军官学校第六期学习。历任河南巡防营武巡捕、河南陆军司令部武术教官、河南宏卫军司令部武术连长和卫队营营副等职。曾参加过反清斗争。民国十年转入京剧界，曾在北京、汉口、上海、天津、洛阳、兰州、西安、成都等地演出。民国三十七年三月，从泸州来昆明，先后在祥云戏院、春明戏院和大众京剧团任演员。1951年10月任昆明劳动人民京剧团团长。1960年6月任云南京剧院院长。

刘奎官演出的主要剧目有《通天犀》、《拿高登》、《状元印》、《醉韦》、《走麦城》等。他的这些戏，大都经过名师指点，但又不为固有的程式所束缚，而是博采众长。他的功夫以“一腿、二眼、三哇呀”见长；武功基础扎实，腰腿功甚好，眼睛炯炯有神，善于勾画脸谱，表演入微。他将《通天犀》一戏从梆子移植为皮簧演出，成为京剧武戏中的优秀保留剧目。其中《询程》一场在罗圈椅上的双飞燕表演，《酒楼》一场搬朝天镫等功夫，为后来者所效法。他的红生戏发挥他的眼、腿技巧，从而形成了自己独特的艺术风格。由于他在艺术上的造诣，他与梅兰芳、周信芳、马连良、赵如泉、林树森、赵君玉、白玉昆等著名京剧表演艺术家，曾被誉为京剧界的“八骏马”。1952年底，他带领云南的一批艺人赴京参加全国第一届戏曲观摩演出大会，他主演的《通天犀》被评为荣誉奖。

刘奎官晚年体弱多病，致力于培养徒弟。他还认真地总结了自己几十年来的艺术经验。1963年，云南人民出版社出版了由廖丽涌绘画、张宝彝作说明、刘奎官亲自指导编定的《刘奎官京剧脸谱集》。1982年4月，中国戏剧出版社出版了由刘奎官口述、赵凤池记录、黎方整理的《刘奎官舞台艺术》一书。

刘奎官于1959年8月11日加入中国共产党。他曾当选为昆明市人民代表、云南省政协委员、昆明市戏曲改进协会筹委会主任、中国戏剧家协会云南分会副主席。1965年10月15日因病在昆明逝世，享年七十一岁。

竹八音(1894——1966)　滇剧演员。原名张建鼎，字禹卿。文山县人。其父张德修为清末黉门秀才。他幼年受业于父，读过四、五年私塾，有一定古文基础。清宣统二年(1910)随张四红学唱扬琴(云南的一种曲艺)，登台演唱。宣统三年投师谢开初学滇剧旦脚，同年底同谢到蒙自、个旧、建水等地正式搭班，艺名竹八音。不久崭露头角，颇得观

众好评。



民国元年(1912)底到昆明丹桂茶园搭班,民国三年去个旧悦和茶园演唱,技艺日进,与香九龄、柳依依、韵兰仙四人被誉为文山“四顶凤冠”(即文山籍四大名旦),蜚声滇南。民国七年应群舞台之邀来昆演出至民国十七年,跻身于滇剧名演员之列,与李瑞兰、水仙花、柳依依合称滇剧“四大名旦”,声望日盛。民国十七年赴上海、南京、西安等地,对各个皮簧、梆子剧种进行观摩,历时半年多,开阔视野,受益匪浅。返滇后,以滇剧三大声腔与陕梆子及西皮二簧腔进行对比研究,加以吸收溶化,对滇剧声腔、表演、服饰诸方面均有所创新。民国十八年至民国二十年在昆明金碧公园开设天南大戏院,聘请京剧名角同台演出。民国二十一年至民国二十五年在个旧开办新雅茶园。民国二十六年后组建班社在个旧、文山、玉溪等地演出。民国三十一年在云南戏剧改进社任演员和学员队教师。民国三十六年参加省教育厅实验剧场演出,并任剧本整编委员会委员,对滇剧剧本进行整理改编。民国三十七年去玉溪、宜良等地演出。1949年底在宜良地下党组织下到泸西、路南进行迎接解放军和边纵游击队的演出。中华人民共和国成立后回昆参加复兴滇剧社,1953年担任云南省实验滇剧团学员班班主任。1956年调省文艺干校滇剧班任班主任。1961年调回云南省滇剧院。1966年3月因病逝世。

竹八音聪颖好学,既擅长花旦,又能兼演青衣、老旦、小生。有音乐天赋,乐感好,对锣鼓经、吹牌、曲牌熟谙,在古筝、琵琶、胡琴等乐器演奏上均有一定造诣。嗓音偏细,略有沙音,但善于运用,在吐字、行腔、收音、归韵、运气等方面有独到之处。勇于吸收融汇,创出新腔,在演唱上自成一格,形成清丽娟秀、婉转多姿的“竹派”唱腔。竹改编了为数众多的《西厢》、《红楼》戏,从京剧移植《虹霓关》、《辛安驿》等一批剧目。在唱腔上创制新腔,如把陕梆子腔调化入滇剧声腔,《韩琪杀庙》中的〔梆子头〕“不好了呀!”《阴阳河》中的〔叫头〕“罢了,夫呀!”等即是;为胡琴〔阴调〕创了〔四柱腔〕;在“丝弦”〔一字〕腔上根据不同人物用不同唱法,以区分人物心理感情;把文山地区妇女祭祖的哭腔吸收融汇在“胡琴”〔滚板〕腔中;在为《柳毅传书》所创的“胡琴”〔坝儿腔〕(与殷质泰合作)、为《思凡》所创的〔散板坝儿腔〕中,把古曲〔阳关三叠〕移植到滇剧音乐中。在表演上也有创新,如在《阴阳河》中,挑着水桶走“花梆子”步法。三十年代起收徒传艺,前后入门有竹兰芳、碧金玉、竹砚芳、竹成芳、竹雪芳、竹韵芳、小八音、竹九霄、竹连芳等二十余人,得其指教者为数更多,竹兰芳、碧金玉、小八音均成为著名演员。中华人民共和国成立后在省滇剧团学员班、省艺校滇剧科任教期间有二百多名学生受过他的教诲,一生为滇剧艺术作了巨大贡献。竹八音为中国戏剧家协会会员,曾当选为中国人民政治协商会议云南省委员会第二届委员、昆明市政协委员。1951年11月作为特邀代表参加西南区戏曲工作会议。1952年10月参加第一届全国戏曲观摩

演出大会，10 月 1 日登上天安门观礼台；在怀仁堂受到过周恩来总理接见。在云南省第一次戏曲观摩演出大会中获荣誉奖；同年 10 月省文化局举办云南省戏曲界名老艺人祝寿会，竹八音为十位名老艺人之一。

束子连（？——1942）　滇剧琴师。昆明人。其父束耀，是昆明洞经音乐组织——宏文学会会员，也是清末泰洪班的票友琴师。束子连于光绪年间加入泰洪班，在父亲和前辈琴师的指导下，琴艺日臻成熟。民国二年（1913）他在昆明两粤会馆“拉门戏”的演出中任琴师。民国五年后进入群舞台，任主要琴师。以后又在民乐戏院任琴师。民国十七年随水仙花的班子到贵州演出，民国二十二年到个旧演出，民国二十五年至民国二十六年在新滇戏院任琴师，民国二十六年后到个旧在竹八音班子里任琴师，民国三十一年死于个旧。

束子连在滇胡、丝弦（滇剧一种乐器）的演奏技术上功底扎实，运弓方法规范。在演奏上不喜欢随意加花，弓法上多用满弓，少用碎弓，其演奏风格朴实、大方。在伴奏上，由于他对各个演员的嗓音条件、唱腔情况熟悉，因而定调准确，善于运用各种传统的托腔方法来衬托唱腔，所以，无论是栗成之、碧金玉这样的名角，高竹秋这样的名票以及一般演员，都喜欢请他操琴，并公认他是滇剧音乐界的“胡琴圣手”。同时，他还能演奏古筝、笛子、唢呐等乐器。过去郑文斋唱“昆腔”时，常请束子连吹笛子。民国二十五年、二十六年上海百代公司、胜利公司先后来昆灌制滇剧唱片，曾邀请他为碧金玉、筱兰春、刘海清等演员演唱的《三清殿》、《抢雨伞》、《单刀会》、《莺莺饯别》等伴奏。他还将〔幽冥钟〕这首曲牌首次用于竹八音演出的《别汉宫》这折胡琴戏中。他经常给后辈演员传授前辈艺人的演唱和表演技巧，如在贵州黄草坝演出时，曾鼓励和指导过邱小林演出的关公戏。

刀安靖（1895——1944）　傣剧作家、演员。字祥生，傣族官名卫准。傣族，盈江县新城人。幼年读过四书五经，喜好傣族民间文学，钻研傣汉两种文字，青年时代就喜好写作，并喜好傣剧，是土司创作班子中的成员和戏班的著名生脚演员。

他在傣剧表演上的显著特点是着重于眼神的运用和内心的刻画，他很少用成套的把式，在饰演《西游记》中的孙悟空，《狄青征西》中的狄青，《薛仁贵征东》中的薛仁贵时，把武功 身段与内心刻画结合起来。还善于将傣族传统艺术中的一些艺术形式恰如其分地加以运用，以求艺术上的创新。他出口成章，灵活机动，在以观众点戏为主的折子戏表演中，即兴编出的唱词层次分明，用语贴切。

刀安靖根据汉文小说、演义改编的连台本戏《火龙传》、《粉妆楼》（与他人合作），剧情曲折，情节生动，人物个性鲜明，唱词生动简炼，几十年来，这两本戏一直成为各地业余傣剧演出组织演出场次最多的剧目，流传于潞西、陇川、梁河、瑞丽等县的城镇和农村，并成为许多傣剧班的保留剧目。

徐嘉瑞（1895——1977）　戏曲理论研究家。字梦麟。原籍昆明市，出生于邓川县。父徐元华做过店员，后经刻苦自学，先后当上大理书院、曲靖书院山长（校长）。徐嘉瑞六岁



时随父入院攻读，十五岁考入昆明工矿学堂，因家境贫寒，改读省立师范。十八岁时父病逝，被迫辍学，到昆明陆军医院任司药，但仍奋发自学，博览群书。民国十二年(1923)，先后入昆明承德中学、省立第一中学、省立女子中学任教，出版了第一部著作《中古文学概论》，胡适亲为写序。

徐嘉瑞积极宣传民主、科学，提倡妇女解放，兴办义务教育，创办求实小学、求实中学。1927年，加入中国共产党，负责学运、情报和宣传工作，办地下刊物《压榨》、《南焰》并任《民众日报》社长兼编辑，报纸因宣传进步而被查封。赴上海，加入中国文学研究会，经郑振铎邀请，到暨南大学、复旦大学和中国公学任教，又东渡日本学习。民国十九年返回家乡，党组织被严重破坏，与党失去了联系。民国二十年，徐回昆明女中任教，又到达文学校教高级班英语。民国二十八年任云南大学教授兼文史系主任。积极参加抗日救亡运动，担任中国文艺界抗敌协会云南分会主席，主编抗战诗刊《战歌》，曾发起援救迁至西南的教授、作家、艺术家。1943年与党组织接上关系，负责联系云南文化教育界人士。1946年赴武昌华中大学任教，1948年返回云南大学。由于积极支持学运，被解聘。后转入昆明师范学院任教，又遭解聘。1950年后，先后担任过云南省文教厅厅长、作协云南分会主席、全国人大代表、全国文联常委、省政协委员等职。曾随周恩来总理率领的政府代表团出访缅甸。“文化大革命”中遭到残酷批斗。1977年10月2日因病去世。

徐嘉瑞一生主要从事教育工作及中国文学研究、云南民间文学研究和文学创作活动。先后著有《中古文学概论》、《近古文学概论》、《云南农村戏曲史》、《金元戏曲方言考》、《大理古代文化史》以及歌剧《望夫云》等。他对云南花灯十分喜爱，民国二十八年他陆续邀请民间艺人陈老爹、方老爹、段文、董义等录剧本、谈唱腔、讲灯史，翌年写成《云南农村戏曲史》。又选了几支花灯曲调，请琵琶演奏家李廷松用工尺谱录下，附于书后。但当他携稿求印时，云南大学校方却以“鄙俗俚曲”“有辱最高学府”而拒绝印行。后经方国瑜、刘尧民等教授力争，才于民国三十二年付印出书。1958年该书由云南人民出版社重印发行。

徐嘉瑞认为云南花灯是广大农民的一种伟大创造，其间“包含着许多真实的朴素的民间歌谣，反映着艰辛的纯朴的民间生活和真诚的洁白的农民情感”，“隐隐地透露出他们所受的困扰和灾难”，“也保留下一些不平之鸣”，是“为农民所有的最高贵的艺术”。

徐嘉瑞也写过一些花灯剧本。1949年9月，他在《正义报》上发表了新花灯剧《欢迎新太阳》，号召工农大众行动起来迎接解放。1950年，他又重新修改此剧，发表于《云南人民日报》。当时，云南大学学生徐声淮、李家祜等编演了花灯剧《保家乡》得到徐的热情支持，成立了学生业余花灯团，他也提笔写了《姑嫂拖枪》、《立功回家》、《驼子拜年》等花灯剧，供云南大学、昆明师范学院学生花灯团演出。1950年春，昆明市各族各界代表赴沾益迎接解

放军进昆明时，云大花灯团被指派为唯一的随团文艺演出队，演出了《姑嫂拖枪》等剧，受到解放军指战员热烈欢迎。

1951年2月，在中共云南省委的领导下，徐嘉瑞会同省文联的陆万美、谭碧波等，汇集了一批花灯艺人，组成昆明花灯联谊会春节宣传队，在市郊演出花灯新剧，宣传党的政策。在此基础上，又由省文联戏改会吸收了一批老艺人和青年演员，于同年4月建立了昆明人民灯剧团，演出了大批优秀传统及新编剧目，受到广泛好评。在建立剧团的过程中，徐嘉瑞都亲自过问、商议，每次观看宣传队及剧团的演出，发表了许多中肯的意见，为发扬云南花灯艺术，为建立新型的云南花灯队伍付出了心血。



高竹秋(1896——1979)　滇剧票友。原名荫春，艺名板翁、挽澜、挽君，外号百斗斋主。昆明市人。高竹秋年轻时，随皮匠师傅学手艺，常与其师进茶馆听清唱，遂爱上滇戏。民国初年，至广州考上黄埔军校，毕业后返昆。民国三十一年(1942)曾任下关警察局长，不久即被免职。1950年被选为滇剧研究会会长。1951年参加昆明戏曲改进协会工作，后参加省滇剧院整理改编剧本。1958年被诬入狱幸被平反。“文化大革命”中又受折磨，七十二岁时退休回家，1979年病逝，享年八十三岁。

高与滇剧界人士过从甚密，常与栗成之、李文明、王海廷、李桂兰、筱黛玉等同台唱戏。曾自编自导自演，自己设计唱腔。所编时装滇戏《一碗虾仁》、《新探亲》、《烟花宝鉴》、《黑海明灯》等剧本，均以昆明城乡现实生活为题材，在当时有一定进步意义。三十年代，百代公司、胜利公司还为他灌制过不少滇剧唱片。抗战开始，他编写抗日救亡的道情词，到街头茶馆演唱，积极宣传抗日，唱词曾刊诸报端。民国二十七年三月十九日中华全国戏剧界抗敌协会云南分会成立，公推高竹秋为理事长，曾组织多次义演为抗日出力。五十年代初，他与顾峰、万揆一等合编了古装戏《锦绣衣》，由碧金玉、邱小林、刘菊笙等演出。他们还改编了《小二黑结婚》由省滇剧团演出。

高竹秋曾编写过《滇剧音韵》(未刊行)，并与戴旦合作写出《滇剧初探》一书，1957年由云南人民出版社出版。退休后拟写《滇剧渊源》，惜书稿未完，溘然长逝。高是滇剧界革新人物之一，主张“曲随时变”，并身体力行，在编剧、演唱等艺术实践中体现自己的主张。

杜文林(1897——1948)　京剧演员。原名杜砚侬。山东省德州人。杜文林弟兄四人，他是老四，大哥杜文奎唱老生，三哥杜文宴唱花脸，这两个哥哥都教他唱戏。早年在上海大世界、三星舞台、更新舞台和丹桂第一台，他曾与金奎、赵如泉、赵君玉、郑发祥、周信芳等同台演出。民国二十五年(1936)杜文林将上海更新舞台老板辞退的二十余人组织起来，取名为“国粹剧团”，先后在苏州、汉口、长沙等地演出。

在他的艺术生涯中，曾几经磨难。日本飞机轰炸贵阳时，正在贵阳金筑戏院演出的杜

文林戏班全部行头被炸。经刘光义等人介绍，他们分别从贵阳来到昆明，从民国二十八年九月二十七日起，在昆明新滇戏院搞京滇合演。民国三十年一月二十九日新滇戏院被日本飞机轰炸，杜带领戏班到保山大戏院演出了一年。民国三十一年五月四日保山又遭日机轰炸，他们有四名演职员（其中有杜文林的一个儿子）被炸死。其余人员当即分散逃难回到昆明，于民国三十一年九月二十二日在西南大戏院演出。

杜文林没有上过学，但由于他爱学习，具有较丰富的历史知识，能编、能演、能导、能带班。在他所扮演的角色中，比较出色的有《双拾黄金》中的花子，《彭公案》中的胜官保，《飞龙传》中的郑子明等。他在演出《高老庄》中的猪八戒时，利用自己肥胖的身材，在大肚子上画一张脸，时而以丑脚方法表演，时而用架子花的身段表演，又将黄梅戏、评剧、河北梆子、河南坠子、滇剧的一些音调联接起来，编为“五音联弹”，增强表演的娱乐性。

《新戏戏考全集》（中华民国三十年第二十九版）中小丑一栏收了杜文林在《彭公案》、《滑稽取荥阳》、《欧阳德戏高源》和《山东马成龙》中的唱词。

杜文林因患脑溢血于民国三十七年农历十月三十日在昆明逝世，终年五十二岁。

方正廷（1899——1973）　傣剧演员、教习。傣族官名当准。傣族，潞西县人。出身于破落的属官家庭，幼年家贫，入过司署举办的学校。青年时期读过一些汉文古典作品，并对傣文经典产生了浓厚兴趣。他十八、九岁时入芒市司署班学唱傣剧，习生脚，嗓音宏亮，表演大方。后常演花脸，先后饰《薛丁山征西》中的苏宝童，《五虎平南》中的老道，《秦叔宝》中的秦叔宝，《汉高祖》中的楚霸王，《王莽》中的王莽等。他最拿手的角色是苏宝童，表演此角色时全神贯注，悲喜场面处理得有分寸，唱腔编得生动感人，使苏宝童这一名称替代了他的姓名。他能背诵大量的剧本唱词，还有很强的即兴创作能力，最善于在舞台上按剧中人物的身分性格即兴编词，人称他戏衣领口里住着一个戏神，这位戏神能时时吐出一股永不枯竭的泉水使他在戏台上取之不尽。他随口编的唱词或婉转曲折，或奔腾豪放；时而令人感伤，时而令人舒畅。他还有一副宽厚的好嗓音，唱起来就象象脚鼓传出的声音一样激荡人们的心弦。农村戏班争相聘他当戏师傅，曾多次为等相、芒黑、轩蚌、法帕、遮放等傣族村寨教戏，当“幕整弄”（大戏师）。每当村寨里赶摆集会，农村戏班便将他簇拥着抬去摆场，请他在台上唱几句唱词，使四散的人流很快拢场，人们说“当准到场，胜过摆场”。

方还是一位傣剧作者，抗战前后编写过连台本傣剧《双帕米》、《荷花传》、《张淘荣过三关》等。他于1949年出走缅甸，1973年逝世。

贺家才（1900——1943）　花灯演员。玉溪县上山头村人。民国元年（1912）参加本村灯会学唱花灯。擅演生、丑。担任过的角色有《滚灯》中的皮筋，《四狗闹家》中的四狗，《王大娘补缸》中的轱辘子等。在迎神赛会中能踩着五尺高跷自拉自唱花灯小曲。民国十二年春节，接受玉溪县公署之命，他和段安国率本村灯会到昆明参加庆贺唐继尧二次入滇，在昆明的马市口等闹市区游演三天。又到罗香圃、许团长、李华堂等家中及亚细亚烟草

公司演唱堂会。他还被县内很多灯会请去教灯。民国二十四年组班到峨山县的甸中，易门县的八街、一六街等地演出新编及移植的大本头剧目（当时称为“新灯”）。民国三十二年病故。

施　章（1900——1942）　花灯作家、理论家。字仲言。昆明市官渡六谷村人。出身于农民之家，昆明县立师范学校毕业后任过县属小学教师及县师范小学主任。后考入云南省高等师范学校。在校时常撰文发表。民国十五年（1926）春，考入南京国立中央大学文学系深造，毕业后留校在文学院从事研究工作。民国二十一年“一·二八”淞沪战事起，返滇，受云南省师范学校聘请为文学系讲师。民国二十四年春，仍返南京中大工作。民国二十七年冬，因母病逝，奔丧回滇，先后在云南省农校、宣威师范学校、官渡农校任国文教员。因生活贫困，积劳成疾，于民国三十一年病逝。

施章喜爱花灯，在农村搜集花灯曲调并记录剧本，历时三年，编成《农村杂剧十五种》，计收录花灯剧《划船》、《渔家乐》、《小放牛》等。书稿曾交徐嘉瑞先生审阅，徐并为之写序。施章请他介绍出版，但始终未能刊印。施章拟编第二辑，有《乡城亲家》、《七星桥还愿》、《借亲配》、《驼子回门》、《瞎子观灯》、《杀狗劝妻》等，原稿下落不明。他所著《农民文学概论》，对花灯作了高度评价。施章著作颇多，遗稿尚存十一种，除中大刊行者外，均未付梓问世。

李鑫培（1900——1949）　京剧演员。山东省济南（一说天津市）人。其父早年经营茶庄。李自幼喜爱京剧，延师在家学艺。父亡后，家道中落，李先后搭班上海先施公司、新新公司、天蟾舞台、丹桂第一台等戏院演出。并常与周信芳、赵如泉、白玉昆、小达子（即李桂春，李少春之父）、冯志奎等许多名艺人同台演出，往返献艺于津、沪、汉各埠，声誉渐著。民国二十四年（1935）应昆明金碧游艺园——天南大戏院经理朱季鳌（又名朱克孝）的邀请，从上海经香港转道入滇。

民国二十五年公余雅集社（京剧票社）票友李光曦（后任天南大戏院更名之新兴大舞台的前台经理），约同他赴沪接角儿。接来吴继兰、袁汉云、袁湘云、张国威等一批演员。民国二十七年三月，全国戏剧界抗敌协会云南分会在昆成立，李鑫培当选为云南分会理事。民国二十九年应杜文林聘请转入新滇戏院演出。因剧场被日机炸毁，随杜文林赴保山在保山大戏院演出。返昆后曾一度赴桂林、长沙等地演出。1949年3月5日，他在参加了云南电影戏剧同业公会为工业职工筹募福利基金义演之后五日，即1949年3月10日突患急性肺炎，医治无效，病逝昆明。终年五十岁。

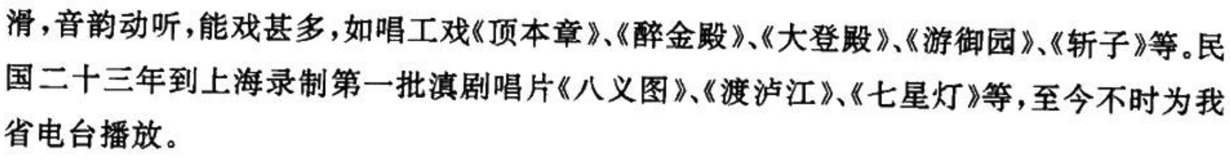
李工文武老生兼演红生。功底扎实，戏路很宽，无论包公戏、关公戏、武生戏、文武老生戏无所不演，而且演来得心应手。他个子高大，扮相英俊，又有天赋一条真假结合的好嗓子，念白嘴里干净，行腔韵味浓郁，表演潇洒自然。

早年在上海时，常与知名演员同台合作演出，得以博采众长。但他不死学一派，而是根据自己的条件，吸收融化，自树风格。当时，曾有人批评他的演出是“杂不上品”，但他却不

以为然，坚持开辟自己的艺术道路。就连周信芳因故辍演的戏他也敢演，并且演得不错，故有人赠以“李大胆”的绰号。他入滇后常演的剧目中有唱做并重的老生戏如《徐策跑城》，以念做取胜的《四进士》，长靠、箭衣生脚戏如《长坂坡》，红生戏如《关公千里走单骑》，包公戏如《打銮驾》等。还有众多的本戏和连台本戏。此外还演过清装戏《比目鱼》，少数民族戏《宁北妃》(即《火烧松明楼》)，抗战戏《上海血战记》、《战临沂》等。在《战临沂》中扮演李宗仁，穿古装、扎大靠，唱做很有激情，引起观众共鸣，忘却了不调合的装扮。与名票陈豫源合演《花木兰》，激发民众抗日热情，也取得了很好的宣传效果。他还反串各类角色，如《法门寺》的宋巧姣，《四郎探母》的佘太君，《双摇会》的二娘，在与秋步云同台演唱《十八扯》时，能自拉自唱各种时调，博得阵阵掌声。从公余雅集社到后来的云社、华社票友，差不多都与他有交往。如知名票友谭绍清、李光曦、屠育生、龙纯曾及滇剧演员筱兰春等，都曾受过他的指点。

李热心公益，积极参与各项义演活动。如民国二十五年为江河水灾赈务处义演时，曾获条幅奖。他上和下睦，平易近人。有“角儿”之艺，无“角儿”之“谱儿”。

周锦堂(1901——1964)　滇剧演员。艺名周吟棠。玉溪县人。十四岁拜罗香圃为师，长期在个旧悦和茶园及通海、玉溪、宜良一带搭班演出。三十年代回到昆明群舞台献艺，后在新滇戏院演出，民国二十九年(1940)参加戏剧改进社。民国三十三年组班到下关经营大光明戏院，并到保山、永平、永胜、宾川一带演出。民国三十七年回昆明经营光华彩排茶室。1953年参加云光滇剧社。1956年任昆明市滇剧团副主任委员，1957年被错划为“右派”，1964年含冤而死，“文化大革命”后得到平反昭雪。



周以唱工著称，嗓音高亢明亮，行腔激越挺拔，清新流畅，注重气势，吐字清晰，喷口有力，讲究五声平仄，因字润腔，上挑下滑，音韵动听，能戏甚多，如唱工戏《顶本章》、《醉金殿》、《大登殿》、《游御园》、《斩子》等。民国二十三年到上海录制第一批滇剧唱片《八义图》、《渡泸江》、《七星灯》等，至今不时为我省电台播放。

赵兴仁(1901——1979)　滇剧演员。字燕兮。大理县九邑人。生于晚清的贫寒之家。祖父曾在皇宫御膳房听差，家道中落后迁居蒙化(今巍山)，仍靠父亲帮厨为生。清光绪二十七年(1901)赵生于蒙化。在兄妹七人中排行老四，故人称“赵四”。民国初年全家辗转落籍云州(今云县)。当时父兄是闻名云州的滇剧玩友。十二岁与父兄登台合演《斩黄袍》，后和两个兄长一起到景东、磨黑一带搭班投师学艺。先入王品三班，后入蔡云洲的荣兴班，得净脚演员任玉堂精心传授，技艺渐趋成熟。除演生行外，尚能司鼓、操琴。

四十年代初，在罗香圃班任内场管事，与“滇剧泰斗”栗成之共磋技艺，同台献艺于下

关。抗战后期，他曾领衔组班，演出于丽江一带，因时局动乱而中断。继而入鼎仙班。中华人民共和国成立前夕随班到云县、凤庆、临沧等地演出。1953 年参加临沧滇剧研究社工作。1954 年，应東云程等人之邀，转到凤庆滇剧团工作。1960 年，参加省文化局的编导人员训练班受训。1961 年参加省滇剧剧目发掘小组工作，并示范演出了他发掘整理的《审头刺汤》等剧。“文化大革命”中备受摧残。“四人帮”粉碎后，执教于凤庆县文工队。1978 年出席省文代会。1979 年 12 月 2 日病逝于凤庆。

赵生前为剧协云南分会会员；曾当选为凤庆县第三、四届人民委员会委员，曾任凤庆滇剧团副团长、团长，凤庆文工队艺术顾问。弟子有赵砚池、董存香、范从勇等。

赵以做派严谨，讲唱突出著称。嗓音清朗，唱腔委婉，酣畅中见俏丽，细腻中见洒脱；吐字清晰而不烂用衬字垫音，有擒字如擒兔，每字圆如珠之妙。省电台多次为其唱腔录音，其中，《甘露寺》和《油鼎封侯》两剧唱腔已由中国唱片社 1961 年灌制唱片发行各地。他的念白堪与唱腔媲美，代表剧目有《马房失火》、《金殿献十策》等。他还致力于滇剧新腔的创作。如在《孟姜女》的唱腔中设置融“襄阳”、“胡琴”、“丝弦”和杂牌小调为一炉的“五音联弹”，在《鸳鸯冢》一剧中新创的〔反丝弦〕，《孟丽君》一剧中新创的〔反二簧〕等。

赵为人耿直，常以“人不可有傲气，但不可无傲骨”自勉。

方克茂(1901——1974)　傣剧作家、演员。官名沾准。傣族，潞西县人。出身于土司官府世家，祖辈因土司间纠葛受贬，家境一蹶不振。幼年入过私塾，青年时期阅读过一些古今文学作品，能背诵不少唐宋诗词，并对傣族民间文学有浓厚兴趣，特别喜好傣剧，又周游了缅甸的许多地方，学习和掌握了缅文和英文，回国后写了大量的傣族情诗，受掌印土司器重，受聘到司署书写文书。还成了土司傣剧班子的“萨拉弄”(大师傅)，开始根据汉文小说改编连台本戏《汉光武》和《唐王游金河》，获得社会上很高评价。以《汉光武》影响为最大，该剧写于民国二十四年(1935)。他善于将通俗的汉语、巴利语(傣语中的一种)恰如其分地运用于唱词中，使得傣汉两种语言互为补充，相辅相成。他的唱词风格多样，生动感人，具有较高的文学价值，芒市第二十六世土司方云龙为表彰他写作《汉光武》的成就，特奖励稻谷三百箩，《汉光武》在潞西被视为傣剧唱词的范本，并在德宏州广为流传。方的创作态度严肃，一个情节，一字一韵都要精心选择，恰如其分，使人在整本唱词里难于更替一个字。

他是一个不可多得的旦脚，以俊俏端庄的扮相，清朗柔和的嗓音，艺术表演的傣化而闻名。他扮演过《汉光武》中的西宫娘娘，《樊梨花》中的樊梨花，《狄青平西》中的双阳公主等。表演中他注意突出傣族官家妇人的特点，使人感到他饰演的角色本来就是傣族土司署衙里的妇人。他演唱流利从不打结，似利刀破嫩竹般有节有音，刚柔相适。1949 年他出走缅甸，1974 年卒于缅甸。

冯则华(1903)——1980)　花灯演员。玉溪县人。出生农民家庭，幼年念过私塾及

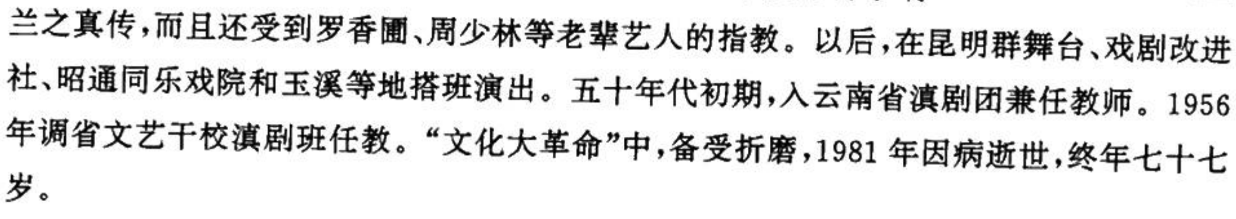


小学，十五岁演唱花灯，十八岁投滇剧班拜师学艺。出师后因不习惯旧戏班的生活，流落昆明做小买卖营生。抗日战争胜利后，回家务农兼做小五金手艺。1952年参加玉溪人民实验剧团花灯队。1957年调新平县剧团。1962年新平县剧团撤销，回玉溪专区花灯团。1963年因病退休，1980年病逝，終年七十八岁。

冯嗓音甜美高亢。初学唱灯时，正值玉溪“新灯”兴起，可他对新灯不满足，又从滇剧中吸收营养，丰富花灯表演艺术，以致在昆明郊区的演出活动中，被观众和同行们称赞为“冯小生”。在农村花灯艺人中，冯是较出色的演员，滇剧花灯都能演唱，生、丑不挡，拉、打、弹都较精通。

1950年在农会宣传队里，他编写新词，组织男女青年进行宣传活动。1951年冬，赴重庆参加西南区戏曲工作会议，受到很大鼓舞。回来后，在组织玉溪人民实验剧团时，积极奔走，从本村宣传队中物色部分女青年参加，并参与培养第一批花灯女演员。1953年在花灯歌舞剧《玉约瓶》中扮演张三，参加全省民间歌舞会演并赴京参加全国民间音乐舞蹈会演。

李少兰(1904——1981)　滇剧演员。原名张春生，又名小仙凤。弥勒县人。其父张登五系佃农。李三岁时，父病亡，家贫，母改嫁，随至俞家。七岁入私塾，十一岁继父辞世，生活无着，中辍学业，进县城依附姑母。十三岁为在弥勒县演出的滇剧花旦演员刘品玉看中，教学唱腔，后携带至昆明学戏，介绍给云仙茶园老板翟海云及黄玉琴学花旦，始正式登台演出，当时艺名“小仙凤”。



民国九年(1920)四月，经翟海云推荐，正式拜滇剧著名青衣李瑞兰为师，改名李少兰，先以花旦应工，后来攻青衣，不仅深得李瑞兰之真传，而且还受到罗香圃、周少林等老辈艺人的指教。以后，在昆明群舞台、戏剧改进社、昭通同乐戏院和玉溪等地搭班演出。五十年代初期，入云南省滇剧团兼任教师。1956年调省文艺干校滇剧班任教。“文化大革命”中，备受折磨，1981年因病逝世，终年七十七岁。

李少兰扮相俊美，嗓音窄高甜润，观众曾用“小仙凤吹熄四盏灯”的赞语评价他气口饱满，行腔流畅。他创造了特殊唱法〔疙瘩腔〕，即唱腔中多用小腔，以衬字、装饰音和若断若续的行腔来抒情叙事，如《女盗令·前帐会》中“儿本是番邦女子铁镜公主四郎儿媳阿哥之母家住在辽东婆婆娘请听”近三十字的一句唱腔，一气呵成。《春花走雪》的〔倒板〕、〔哀子〕集中了李的〔疙瘩腔〕的精华。李的唱功以“胡琴”、“襄阳”腔见长。演出剧目除以上两出戏外，还有《江油关》、《昭君和番》、《春秋配》、《女斩子》等。民国二十四年(1935)上海百代公司聘请李少兰赴沪灌制了《春花走雪》、《斩经堂》等六张唱片，民国二十六年该公司又专程来昆明灌制了他演唱的《古玉杯》、《二堂释放》等六张唱片。其中《春花走雪》、《女盗

令》等剧的唱段，至今在香港、澳大利亚等地电台时有播放，京剧艺术大师梅兰芳、程砚秋先生曾赞誉李少兰的唱腔为“滇剧一萃”。

张吟梅(1904——1945)　滇剧演员。原名张开元。玉溪县人。出生于农民家庭。幼年家境贫困，随父经商。十五岁时父生意亏蚀，经亲友介绍到昆明群舞台滇剧班主罗香圃家帮工度日。张晚间常随罗夫妇到群舞台看戏，继经李瑞兰推荐，拜罗香圃为师，专工青衣，居罗门“吟”字辈艺徒之长，艺名张吟梅。

张有天赋优越的嗓音条件，再加勤学苦练和诚恳虚心学习，技艺进步很快。滇剧青衣李瑞兰曾教授《小进宫》、《江油关》、《三祭江》等戏；滇剧花旦竹八音(张禹卿)曾传授《莺莺听琴》、《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》等戏，并亲授《阴阳河》、《蓝桥汲水》中的跷工技艺；张又向水仙花(曾玉清)学了靠把武旦戏《双锁山》、《樊江关》、《薛蛟盗丹》等。民国十五年(1926)罗香圃从上海聘请京剧演员赵俊廷、珍珠花等来昆，在群舞台搞京滇会演，张曾参加演出京剧《狸猫换太子》中的刘妃。在文武花旦的技艺方面，得到珍珠花的指导。

民国二十三年随栗成之、水仙花的戏班在云南、贵州、四川等地演出，常演剧目有《三娘教子》、《磨房会》、《女盗令》、《红梅阁》等。民国二十四年罗香圃曾电催他由重庆“回滇献艺”，参加募捐公演。同年在昆明应上海百代公司聘请灌制了滇剧《桃花泪》，并与栗成之、李文明、萧显臣等灌制了《保国图》唱片。民国二十六年随第一批滇剧演员到建水创办吟笙戏院。后来，昆明群舞台被日机炸毁，多数滇剧艺人陆续到建水搭班，张又相继在石屏、个旧组织了三处同名的吟笙戏院，藉以维持滇剧艺人的生活。由于他为人厚道正直，处世和蔼，深受众人爱戴。民国三十年因剧场管理不善，演出中辍，他带少数艺人跑码头，曾到文山、通海、华宁、玉溪等地流动演出。民国三十一年在昆明参加云南茶室清唱。后于新滇戏院演出《嫦娥奔月》、《穆桂英》、《汾河湾》、《华儿点将》等剧。

张嗓音甜润柔和，表演细腻，功底扎实，戏路较宽，吸收各家之长，补己之短。除青衣外，花旦、刀马旦亦能应工。他的演唱，不仅具有李瑞兰气口饱满、行腔委婉流畅的特点，而且不拘旧路，唱腔巧于装饰，他平日经常绑跷担水，踩砖，刻苦锻炼，跷工功力与滇剧花旦水仙花齐名。他桃李满门，艺徒有张小梅、梅一萼、梅雪艳、梅雪芬等，其中梅一萼跷工深得乃师真传。

张于民国三十四年赴下关演出时，途中遇国民党士兵检查旅客，步枪走火，不幸中弹辞世，终年四十二岁。

余家贵(1905——1980)　滇剧鼓师。建水县人。小时念过两年私塾，十一岁经竹八音介绍，到昆明群舞台拜吴海清为师学打武场。民国十一年(1922)出师后随竹八音、张吟梅的班子在蒙自、河口等地演出。从1925到1951年，先后在个旧、开远、石屏、建水、蒙自、昆明等地搭班演出。1952年建水土改时任贫农组长。1953年参加建水大众滇剧团工作，1958年随团迁个旧市滇剧团，1960年并入红河州滇剧团。

余反应快，节奏感强，基本功扎实深厚。他没有文化，但能把所有的锣鼓点子都牢牢地记在脑子里，从点子名称，放眼手式到念法，包括〔三大排鼓〕、〔对耳环〕、〔回回令〕等在内的曲谱打头，都能倒背如流，应用自如，他司鼓放眼稳而清楚，鼓点板眼干净利落，与演员的身段表演和念白唱腔配合默契，演员和下手都喜欢与他合作，各戏班剧团也主动邀请他搭班演出。他认真传艺带徒，从严从难，诲人不倦，毫不保留。先后带出方家才、杨世昌等一批徒弟。

王旦东(1905——1973)　戏曲编导。原名秉心，字品三。易门县小街人。曾被选为昆明市人民代表、省政协委员。



民国五年至民国二十年(1916至1931)入小学，后相继在昆明市联合中学、昆明一中、上海国立劳动大学工学院读书。民国二十年秋到北平，经中共地下党员刘慧之介绍加入北平反日大同盟。民国二十一年春，经反日大同盟成员于仁和介绍，在私立北平美术学院图案系任教员，并加入北平左翼音乐工作者协会、左翼戏剧工作者协会、左翼美术工作者协会等进步组织。民国二十三年冬，到青岛养病，并在青岛市民众教育馆任干事。民国二十五年春在云南省教育厅第三科任三等科员、艺术专员、第一电影巡回放映队队长。1948年经周天一介绍加入中国共产党领导的地下革命组织"新联"。1949年参加滇桂黔边区纵队任滇中文工团团长。五十年代初期任中国新民主主义青年团云南省工委青年文工团负责人、中共昆明市文工团团长等职。1953年任云南省花灯剧团副团长。1957年被划为"右派"，1959年摘帽。1973年病逝。

王在青少年时期，受进步思潮影响，积极投身于革命洪流之中，运用音乐、戏剧、曲艺、美术、幻灯等艺术形式宣传发动群众，投入抗日救亡斗争。他先后在北平朝阳大学、北平市立中学、北大夜校、民众夜校教唱《国际歌》、《光明赞》、《共青团歌》、《船夫曲》、《马赛曲》等进步歌曲。民国二十一年秋，聂耳从上海到北平，王介绍他加入左翼音乐工作者协会。他二人参加了清华大学"九·一八"周年纪念会，会上王旦东独唱《国际歌》，聂耳用小提琴伴奏。其间，王曾与白杨、张希侠等合演话剧《第四十一个》。他创作的图案画《北平两极风光》，图画《北平前门外即景》被送到莫斯科、巴黎展览。剪纸花边《洪流》，木刻《力》、《割》和书面边纹图案《团结》，漫画《镣》都获得同行和广大观众的好评。

民国二十五年回昆明后，他先组织金马话剧社。民国二十六年冬，又积极联系玉溪花灯艺人熊介臣、瞿竹庆等二十多人组成春节文艺花灯队，后改称农民救亡灯剧团，他编导了花灯剧《茶山配》、《张小二从军》、《新别窑》、《新四郎探母》、《汉奸报》、《一个怪人》、《新点将救亡小曲》及独角戏《救亡拾金》等。亲自绘制布景、配曲、参加乐队伴奏。又在舞台上安装面幕、天幕；灯光、服装、化装向话剧和滇剧学习借鉴，使花灯直接与现实斗争紧密结

合，艺术形式也得到较大的发展。民国三十三年六月，王旦东及西南联大的刘镇宇回乡组织易门中学学生排演抗战花灯《张小二从军》、《小胡子》等剧目，连演三天，轰动易门。

1950年初，王旦东随滇中艺工团到玉溪县城，发动花灯艺人，召开花灯艺人座谈会，改组玉溪州城新生俱乐社为玉溪人民俱乐社。他指导该社编演了《迎军街头花灯》。他还编写了《解放十二花》。1953年初他和席国英等到玉溪梅园乡帮助发掘和整理传统花灯剧目《玉约瓶》，并帮助建立了梅园业余花灯剧团和冯井业余花灯剧团。二月又帮助专、县文化部门举办了玉溪专区首届民间戏曲会演。1956年，他在省花灯剧团工作期间，导演了神话花灯剧《红葫芦》，参加云南省第一次戏曲观摩演出大会，获演出二等奖。

张义清(1906——1975)　昆明曲剧音乐设计、演奏员。昆明市人。张义清十岁因病失明。民国八年(1919)在昆明高山铺拜师许从珍学扬琴(云南的一种曲艺)。民国十四年起在昆明市区以演唱扬琴谋生。1950年参加昆明市曲艺联，1956年到大众游艺场，1957年参加昆明市人民曲剧团。

张工扬琴，功力深厚，能奏能唱，嗓音宏亮高亢，行腔流畅委婉。他演唱的扬琴《吊潇湘》中“贾宝玉进潇湘泪如雨下”一段，声情并茂，最能体现他的演唱风格。他善于向其他剧种及民间音乐学习借鉴，对曲剧音乐的形成和发展有重要贡献。昆明市人民曲剧团1959年、1960年演出的《红石岩》和《斗诗亭》，及1961年对曲剧音乐有重大发展的《啼笑因缘》一剧，他都是音乐设计者之一。他创编的〔铜壶滴漏〕、〔小鹧鸪〕、〔离情调〕、〔寒鹊争梅〕、〔玲珑板〕等曲牌，丰富了曲剧音乐，他制作的独特乐器“二总”(形状及音域介乎中胡和低胡之间)，有特殊的音色和一定的音量，在当时没有低音乐器的曲剧乐队中起了很大作用。

他热心培养演员。演员张秀芬、张莹莹，音乐设计栗臻、演奏员李铮荣等都受过张的教诲和指导。

姜凤鸣(？——1965)　滇剧演员。昆明市人。小时随刀马旦王瑞云学戏，后又向杨少卿、竹八音学戏。民国二十二年(1933)搭栗成之、水仙花班子到贵州黄草坝演出。又与邱小林到贵阳学戏搭班演出，艺术上更为成熟，恶旦表演也于此时学成。翌年回滇改搭张晓芬班子到宜良演出，又得过王海玉的指教，此后，他在滇中南一带颇有声誉。民国三十七年加入开远魏云剧场从艺，1951年底转为通海县滇剧团演员。1953年参加玉溪专区戏曲会演，他主演的《铁笼山》获表演奖。1956年参加玉溪专区会演，演出《唐知县审诰命》获表演一等奖。1962年与王飞云同赴昆明发掘传统剧目近百出。

姜凤鸣先工刀马旦及青衣，倒嗓后转演老旦、摇旦，尤以恶旦见长。他在《打判官》、《拾玉镯》、《王婆骂鸡》等戏中扮演的摇旦角色从不喧宾夺主，滥用噱头，配戏恰到好处。在《八珍汤》、《望娘滩》等戏中创造的穷苦老旦注重从生活出发，演得较为真实可信。在《龙凤呈祥》、《算粮登殿》等戏中的富贵老旦又塑造得慈祥端庄。在《杨门女将》中扮演佘太君，则运用了刀马旦的功底。他扮演刘氏四娘，“打叉”时令人惊心动魄。又有“活杜后”之称，1963

年重演《铁笼山》时已年近花甲，其“高抢背”的功夫仍不减当年。



张吟秋（1906——1969） 滇剧演员。原名樊翘云。宣威县人。其父樊育琴系农民，因生活无着，携家来昆以买卖旧衣褴衫及破铜烂铁谋生。兄姐三人，张吟秋行三，幼入私塾，上过四、五年学。民国八年（1919）经滇剧艺人何泰松介绍拜罗香圃为师学戏。家中竭力阻挠，因而请罗香圃为之改姓，取名为张吟秋。专工花旦、摇旦，于民国十年五月在昆明群舞台登台演出。

民国十年至民国二十二年在群舞台期间，同台均为滇剧各行当著名演员，在师傅认真培养和他勤奋学习下，崭露头角，成为摇旦行的翘楚。民国二十二年后赴个旧同乐戏院、昭通同乐戏院等地演出。民国三十二年返昆进入云南戏剧改进社，任演员兼学员训练班教师。不久至宣威榕城戏院演出。民国三十六年回昆参加实验剧场演出。五十年代初，入云南省滇剧团，兼任学员班教师，1959年调云南省文艺干校滇剧科任教。“文化大革命”中被毒打致伤，于1969年12月逝世，终年六十三岁。

张身材修长，性格文静，不仅专长摇旦、花旦、青衣，恶旦亦演得很出色。虽嗓音较差，但在吐字韵味上极力钻研，滇剧风格浓郁。在表演上狠下功夫，细心揣摩社会上各阶层、各种职业妇女的口吻、神态，溶于所扮角色中。在群舞台、个旧和宣威等地，常与滇剧名丑王树萱配戏，如《滚红灯》、《大裁衣》、《请长年》等，配合默契，被观众赞为“珠联璧合，天衣无缝”。张吟秋戏路宽，看家戏颇多，如《金针刺目》、《杀狗劝妻》、《打鱼收子》等。他吸取了花旦、老旦行当的精华，在摇旦表演上有所创新。不以庸俗低级表演迎合某些观众。在《拾玉镯》中饰刘媒婆，一反传统演出，不要烟袋不烫嘴（后改用鞋底为道具，不用烟袋），无哗众取宠、喧宾夺主的表演，表现了刘媒婆心地善良，风趣。在《英台骂媒》中饰媒婆邱侯氏，刻画了一个“吃穿全凭一张口”的狠心媒婆的形象。由于他对各类不同媒婆的观察积累，溶化在表演中，赢得了“活媒婆”的称号。

张吟秋讲究戏德，平易近人，谦逊耐心，在教学中认真负责，一指一笑，要求规范。与其他教师合作编了旦脚折扇、团扇、手帕、指法、眼神、水袖、宫装舞蹈等组合训练，使学生受益匪浅。

侬大益（1906——1974） 壮剧演员。壮族，富宁县皈朝区郎乐村人。十六岁参加皈朝壮族土戏欢乐班。拜李祯伯为师学艺，先工生，后改学旦。曾在《柳荫记》、《后世英台》中饰祝英台，《秦香莲》中饰春妹。唱腔具有较浓郁的壮族风味。

1949年初，侬为地方游击队送情报、送公粮，被选为村长，积极支援游击队解放皈朝。

中华人民共和国成立后积极参加土戏演出活动，是土戏演出的热心人。1958年曾作为土戏代表队成员之一，赴大理参加了西南区民族文化工作会议观摩演出，主演了《侬智高》。同年还参加了文山州建州演出。1960年调到富宁县壮剧团工作，1961年转到州壮剧团工作。1960年被选为文山州政协委员。他还参加整理、改编和演出了《大战金岗山》、《大闹三门街》等壮剧传统剧目。1962年参加了云南省民族戏剧观摩演出。

“文化大革命”中被驱赶回乡，气而成疾，不幸病逝，享年六十八岁。

盖世伶（1906——1974）　滇剧演员。原名张明洲，原艺名盖天红。四川万县人，生于贵州贵阳。盖世伶于清宣统元年（1909）随父钟玉琴来昆，五岁时由父亲开蒙练功，兼学武术。由于他天性机灵，腰腿柔软，悟性较好，遂拜京剧演员双燕飞、朴春利、李春庭为师，专工文武小生。十岁在昆明云仙茶园登台，演出京剧，取艺名盖天红。他扮《鸳鸯楼》的武松，《战宛城》的张绣等，虽年稚而认真，技艺不凡，颇得观众赞誉。民国二年（1913）至民国十一年间，其父三次带他去上海投师学艺，得盖叫天、白春保、张鼎生等栽培与指点，从此改艺名盖世伶。在上海大世界游艺场、天蟾舞台演出京、昆武生戏。民国十二年返



昆后，改演滇剧文武小生，偶尔也唱几出京剧。民国十二年，盖世伶先搭滇班在群舞台演出，随后又组班在云南各地演出，演出遍及曲靖、个旧、开远、玉溪、宜良等三十余城乡，极受观众好评。民国三十五年在昆明的茶室演唱，年末参加昆明实验剧场。中华人民共和国成立初调进云南省滇剧团，1951年参加在重庆召开的西南区戏曲工作会议，1953年兼任剧团学员班教师，1954年参加全国人民慰问中国人民解放军代表团赴滇东北慰问演出。1961年盖世伶调省戏曲学校滇剧科任教，“文化大革命”中遭到迫害，1974年因病去世。

盖世伶身材中等，眼大灵活，善用眼神，腰腿柔软有力，特别是走圆场的步法具有特点，即出脚时臀部微向左或右摆动，使靠牌子或箭衣、袍裙随之摆动，别具潇洒的美感。他长靠短打均较拿手，为近代滇剧首屈一指的武生，如《挑滑车》、《长坂坡》、《伐子都》、《八大锤》、《拿高登》等戏，一招一式干净利落，灵活有力。他扮雉尾生中的周瑜、吕布等，演得细腻、风流、潇洒。曾与栗成之、向楚臣、张艺超同台演出《黄鹤楼》，被观众誉为“珠联璧合，无瑕可击”。由于他基本功扎实，武功较好，演出《鸳鸯楼》一剧，能从四张桌子上劈岔落地；《界牌关》中能在一张桌子上翻二十多个小翻；《花蝴蝶》、《三上吊》中他能在铁杆和吊索上做一些惊险动作；他在《三借芭蕉扇》中的钻火圈，给观众留下了深刻的印象。他还善用眼神刻画人物性格，如《打红台》中的萧方，《铁笼山》中的铁木儿等，其眼神的运用，受到观众赞赏。扮演《西游记》中的孙悟空，被观众誉为“美猴王”。盖世伶还将其掌握的部分京剧武戏套路移植到滇剧中，为丰富滇剧表演做出了贡献。在担任教学工作以后，他在其他教师的协助下记录了“趟马”、“起霸”、“走边”等表演教材；整理了《八大锤》、《挑滑车》、《截江夺

斗》、《伐子都》等剧目。他授徒众多，以盖小伶、张艺超、王少培、张德俊、黄龙奎等为其中的佼佼者。

周福珊(1906——1979)　京剧演员。天津市人。自幼家庭清贫，父早亡，母无力抚养。八岁入上海孙家学艺，主攻老生。满师后在上海、南京、杭州等地演出。先后曾和小达子(李少春之父李桂春)、金少山、刘筱衡、刘奎桐、王少泉、管少华等合作。所演剧目有《打严嵩》、《法门寺》等。1937年抗日战争爆发，南京、上海沦陷，沿途卖艺至云南。民国二十九年(1940)初至昭通和赵君玉、毕琴芳、秦香君等同台演出历时六年之久。民国三十五年至昆明加入殷汇洲的杰华国剧社。先后在西南戏院、云南戏院、天一舞台等剧场演出。除老生外，尚能扮演其他行当角色，如《甘露寺》，他前乔玄，中鲁肃，后张飞；全本《秦香莲》，前王延龄，后包公；《追韩信》带《未央宫》，前萧何后韩信。同关肃霜合演《十八扯》、《纺棉花》分别扮演张三和孔怀等。他还演过时装京剧《抢毙阎瑞生》、《啼笑因缘》。1950年后他先后在劳动人民京剧团、省京剧院二团任副团长、团长。多次被评为先进生产者、劳动模范。曾任市工会委员及政协委员。1951年程砚秋在昆明演出《朱痕记》，特邀周饰演婆母。在《三打祝家庄》里，他前扮演钟离老人，后演铁叫子乐和，《野猪林》中他扮演鲁智深，形态各异。他表演细腻，嗓音宏亮纯厚，舞台作风严谨，为人正派，热心培养青年演员，是省内较有影响的京剧演员。



罗吟波(1907——1964)　滇剧演员。原名莫汝龄，字承九。石屏县东关铺人。出生贫民家庭。七岁入私塾，十岁辍学务农，年轻时当矿工，学过裁缝，并略通医道。民国十四年(1925)受佣于个旧悦和剧院，深得老板罗香圃青睐，遂拜罗为师从艺。民国十五年随师到昆明群舞台，边学边演，艺业渐精。民国十八年应张吟梅之约返个旧搭班演出，技艺日增。其后十四年向曾在昆明、贵阳、安顺及玉溪、通海、建水、蒙自、开远、弥勒等地搭班演出。民国三十一年为躲抓兵逃往建水，被当地国民党二十师政宣队聘为戏剧教师。民国三十二年定居蒙自新安所。因感慨于自己的坎坷身世，变卖了全部戏剧行头，发誓永不唱戏。1952年在建水张述孔等人的启发下，又重返艺坛，到建水大众滇剧团任干事。1954年6月参加云南省戏曲人员培训班学习编导，后担任建水县大众滇剧团团长。1958年，剧团改为个旧滇剧团，续任团长。1960年底，随团并入红河州滇剧团当演员。1963年下放新安所。1964年病故，终年五十六岁。罗为人正直，善于待人处世。关心群众戏曲活动，在行头卖给当地票社华林社时，还传授了《三尽忠》等滇剧剧目。平时票友向他求问讨教，也是有问必答，毫无保留。

罗演小生，也能兼演别的行当角色。他有一张娃娃脸，扮相俊秀。演出剧目有《桂枝写状》、《西厢记》等。他扮演《桂枝写状》的赵扑，误认巡按对己妻图谋非礼时，他两眼圆睁发

直，头部焦急地摇甩；当胸前朝珠摆动时，他顺势往上一挑，朝珠便在脖颈上盘旋，其疑虑焦急之状可掬。民国三十五年栗成之到新安所唱会戏，演出《十美图·装箱》时，专请当时已是货铺老板的罗吟波配戏，称赞罗吟波"这个娃娃演戏有三张脸，要得"。

赵吟涛(1907——1963)　滇剧演员。昆明市人。自幼生长在昆明郊区农村，上过小学。十二岁时因进城买粪作肥料，幺喝声被罗香圃听见，认为他嗓音忒好，收为徒弟，取名赵吟涛。后又得陈少堂等人的指点，演唱技艺大进，三十年代在群舞台演出时就小有名气，以后在蒙自一带搭班演出，技艺日趋成熟。

赵老生、须生、小生均能应工。表演以自然本色见长。如在《含冤报》中饰演的地保，在现代戏《两亲家》中饰演的农民单干户，无不自然真实。他嗓音浑厚，行腔流畅。三十年代曾在胜利公司灌制了《雷神洞》等唱片。还能根据句子的长短自己创腔，与戚少斌合演的《牛皋扯旨》，与周惠侬合演的《杀狗劝妻》，与碧金玉合演的《雷神洞》、《碧玉簪》，以及在影片《借亲配》中饰演的员外等，均受到观众的赞扬，认为是滇剧界生脚中不可多得的人材。

1963年，他在丽江演出时不幸病逝，终年五十八岁。

高俊峰(1909——1964)　滇剧演员。贵州威宁县人。幼时入滇剧庆华班学艺，先学娃娃生，后专工花脸，兼演文武老生，还长于绘制各种净脚脸谱。民国三十五年(1946)前，搭栗成之、罗香圃、张禹卿、张炳如等人的戏班到过楚雄、文山、昭通、红河、玉溪、曲靖等地演出，民国三十五年起，在昆明实验剧场演戏，1950年后参加云南省实验滇剧团(后改为云南省滇剧团)工作，1956年调楚雄州滇剧团。

高俊峰是滇剧净脚王嘉荣的得意弟子，唱做有一定的造诣。代表作有《雍城探母》、《三进碧游宫》、《战鄢陵》、《洛阳斩单》等。

他是楚雄州滇剧团的主要净脚演员，除坚持演出外，还负责教戏和口述剧目，工作一贯积极负责，即使患病，都坚持演出和指导排练。1957年1月，在楚雄专区文艺会演大会上被授予荣誉奖及演员表演一等奖。1959年被评为楚雄州先进工作者。

他与李文兴、戚少斌口述的《牛皋扯旨》(杨明整理)，与王飞云口述的《打瓜招亲》(杨明、梅雪艳整理)等剧目，分别由人民文学出版社、中国戏剧出版社、云南人民出版社出版。他积累了颇多的滇剧脸谱，特别是他画的马俊、秦始皇、项羽、司马师、曹操、潘洪、郑子明、马武、铫期、张飞、庞文等脸谱，在画法上自成一派，在云南《小戏报》上曾多次刊登，为滇剧积累了珍贵的舞台美术资料。

曹愚孝(1909——1980)　滇剧鼓师。又名曹智。昆明市人。八岁入学，十一岁进昆明英语学校读书，十六岁毕业，留校任教约二年。民国十七年(1928)入云南省黄埔军事教导队当学员。民国十八年后赋闲在家，喜爱滇剧，参加茶室清唱。民国二十一年末进云南警察学校，随后在昆明金碧游艺园、民生戏院、群舞台等处清唱。民国三十年一月至八月在易门县担任县政警队长，卸任后返回昆明。民国三十年末正式下海，入云南省滇剧改进社，

担任武场及学员班教师。民国三十四年后在昆明百乐门彩排茶室、实验剧场任鼓师。五十年代初期，参加云南省滇剧团，担任鼓师及学员班教师。1951 年赴重庆参加西南区戏曲工作会议观摩演出。1952 年参加第一届全国戏曲观摩演出。1957 年调省文艺干校滇剧科任教。1972 年退休。

曹愚孝由票友而下海，熟悉唱腔及表演身段，传统剧目记得多，公堂牌子熟，在司鼓上放眼稳而明，尤其是武戏，手面滑（变眼快），能根据不同演员的表演给予配合。在教学中备课认真，要求严格，编写了一些教材，培养出普周伶、普周全、刘俊伟等青年鼓师多人。

李桂兰（1910——1971）　滇剧演员。原名郑有云。文山县仓门口人。出生于木工家庭。民国十二年（1923）先后拜阿迷县（今开远市）雷翠华、昆明市李瑞兰为师。民国十六年到民国二十九年，在开远、昆明、河口、贵阳、石屏等地搭班演出。民国三十年入云南戏剧改进社任教师兼演员。1950 年 11 月参加蒙自南屏滇剧社。1960 年 9 月曾在红河州文化艺术干部学校任教，三月后调入红河州滇剧团工作。

李基本功扎实，跷工突出。工青衣，又能演彩旦、刀马旦，演出剧目有《贵妃醉酒》、《李翠莲上吊》、《大劈棺》等。李嗓音清亮，三十年代曾为上海百代公司灌制唱片《三击掌》、《昭君出塞》。在《刘氏四大回煞》中他啃蜡烛、吞烛火、嚼酒碗，在《李翠莲上吊》中上吊后眼角、鼻孔、嘴角流“血彩”以假乱真。他的“空中取剑”、“张手来珠”借用了魔术师的技巧，舞台上一个鹞子翻身后，空手擎出亮闪闪的双剑，舞蹈中一抡手，指缝中便可见两颗明晃晃的宝珠。

李在教学和排练中要求严格，从难从严，为红河州培养了一批滇剧人材。他还参加了《红梅阁》、《杜十娘》、《京娘送兄》等一批传统剧目的发掘、记录、整理工作。



邱小林（1910——1956）　滇剧演员。原名邱世礼。原籍四川省重庆市，生于昆明，滇剧生脚邱云林的独子。十四岁时，父母先后亡故。罗香圃、刘海清把他收进群舞台，边干台杂边学戏。台杂师陈玉鑫给邱小林说了不少戏，王奎官教他武功，何寿松、萧国清教他开蒙花脸戏《扎篙》、《火烧濮阳》等。民国十九年（1930），邱到云仙茶园搭水仙花班子。民国二十一年随栗成之、水仙花、束子连等到贵州黄草坝演出，在栗成之的指导下首次演唱了红生戏《战长沙》。民国二十三年，随赵月清到四川重庆“川滇大舞台”演出。当时，川剧、滇剧同台会演，川剧演员有张德成、吴小雷、筱桐凤、贾培之等，滇剧演员有栗成之、张吟梅、水仙花、姜凤鸣、高云峰等。名角荟萃，邱小林大长见识。这段时期，他演出花脸戏《扎篙》、《跑滩》，红生戏《灞桥挑袍》、《古城会》等剧目。民国二十三年转到贵阳演出《龙凤帕》、《大目连》等连台本戏时，刘用清传教他丑脚戏《裁缝偷布》、《邱旺告贫》等。民国二十四年回云南，在宜良搭杨小芬班子，文武小生、须生、小丑、花脸戏都演，尤以红生戏

逐渐显露头角，曾得刘海清的指教。民国二十四年底，邱到弥勒县搭盖家班，后因班上派角不当而离班到茶馆讲评书近四年。民国三十年初，翠竹仙、梧羽影组班，邀邱与戚少斌同往四川会理。邱在会理演出《精忠岳传》、《孟丽君》等连台大本戏。民国三十二年转到西昌，在《铡美案》、《单刀会》、《水淹七军》、《走麦城》等戏中扮主角。当时，川、滇演员为配合抗日，排演了新编历史剧《戚继光平倭寇》，邱与川剧演员李玉龙双演戚继光，轰动一时。民国三十四年五月，邱回昆明参加戏剧改进社，刘海清收他为徒。民国三十六年底，邱加入实验剧场，参加演出了《钦差大臣》、《征夫恨》、《阿Q正传》、《江汉渔歌》等新戏。1950年加入复兴滇剧社，该社不久即改组为云南省实验滇剧团。他先后参加了1951年的西南区戏曲工作会议观摩演出，1952年的全国第一届戏曲观摩演出，以及慰问解放军、矿山服务团等活动。1953年云南滇剧团成立，邱任团委委员。1955年因饰演《杨娥传》之吴三桂，获云南省第一次戏曲观摩演出荣誉奖。同年，当选为昆明市政协委员。1956年6月，因病服药失误，不幸逝世。

邱小林涉足云、贵、川三省，接触众多川、滇剧名角，又得刘海清、赵月清等传授技艺，因而戏路很宽，文武不挡，生、净、丑皆能。有时还串摇旦，如《老少配》中之赛观音等。他虽嗓音欠佳，却善于运用气息，讲究喷口吐字，以字运腔，韵味纯正，以腔传情，句句感人。他做工精到，扮演关羽，身段工架讲究头顶千斤，足踏泰山，头不乱动，足不乱抬，以“心劲”引发动作，以身段、造型表达心态、情绪的变化。他还利用各种特技来刻画人物，如《回京三奏》中李广的纱帽功，《菖蒲剑》中张天师的三次变脸、换装，《佘塘关》中余宏的靠旗功等。他的武戏大多是长靠、箭衣一路，开打节奏鲜明、干净利落，而饰猪八戒、余宏，开打时又很风趣。邱演现代戏往往在继承、运用、革新传统方面进行大胆尝试。

他先后收马永昌、邱云荪等四人为徒，以邱云荪成就最高。



熊介臣(1911——1980)　花灯演员、教师。又名熊定藩。玉溪县人。七岁至十三岁在玉溪上小学，民国十三年(1924)因父母双亡，中途失学，从本县花灯艺人余四先生(余永宁)学艺，专攻小生，两年后即随业余花灯班到各地演唱春台。民国二十一年后曾两次被抓去当壮丁，中途潜逃。民国二十六年与王旦东共同组织了农民救亡灯剧团，熊任后台主任。该团排演了时装花灯《茶山配》及《张小二从军》等。他在《张》剧中担任主角，领导剧团到昆阳、玉溪和建水一带演出，前后历时两年之久。民国三十五年与杨炯明、胡家荣等人在昆明组织了庆云花灯彩排茶室，任后台主任，后又转到大观、华丰等彩排茶室唱花灯，主要合作者有李永年、杨炯明等。擅演《绣荷包》、《山伯访友》、《白蛇传》及《八仙图》等剧，观众称他为“花灯皇帝”。除演出外，又常到昆明郊区及易门等地教花灯，培养了不少花灯业余活动骨干。

1950年在花灯联谊会中任宣教主任，年底与戴旦一道出席全国戏曲工作会议。次年昆明人民灯剧团成立，被选为团长，排演了《罗汉钱》、《河伯娶妇》等剧，年底又赴重庆出席西南区第一次戏曲工作会议，并演出《茶山杀敌》等剧目。1956年随团并入云南省花灯剧团任团委。同年曾到云南省文化艺术干部学校花灯班兼课。他先后参加改编、整理的剧本有《李玉春》、《大茶山》、《刘成看菜》等。1961年去曲靖地区文艺学校任教。1963年回云南省戏曲学校花灯科任专职教员，直到1980年，共培养了三届学生。这期间又整理了《山伯访友》、《五里塘》(以上均与黎方合作)等传统花灯剧目，创作了花灯歌舞《山茶重开》。

在教学中，他所传授的"五十字身段训练教材"，丰富了花灯表演身段。他总结花灯小生表演艺术的特点是"雅、洒、柔"，即儒雅、潇洒、柔而有刚。《小戏报》连载过他写的《谈花灯小生表演艺术》一文。熊嗓音清脆、甜美，玉溪乡土风味浓郁。省人民广播电台为他录制的一些唱段，经常播放。

陈豫源(1911——1955)　　话剧导演、京剧票友。字季云。原籍昆明市，生于北京。其父是清朝外交官员。陈自幼在京读书。民国二十一年(1932)毕业于北京大学艺术学院戏剧系，是著名戏剧家熊佛西的学生。民国二十二年就任北京培文女子中学事务主任兼国文教员。民国二十四年应云南省教育厅厅长龚自知的邀请，回到昆明，被任命为云南省教育厅艺术专员，负责筹建云南省立昆华艺术师范学校戏剧电影科(担任主任)和省民众教育馆所属的业余金马话剧社(社长王旦东)。同时，兼任《云南日报》副刊《艺术评论》主编，著有大量文章。他曾先后被推举为民国二十六年十二月成立的中华全国戏剧界抗敌协会理事、民国二十七年三月成立的全国戏剧界抗敌协会云南分会常务理事、民国二十八年一月改选后的全国文协云南分会理事。民国二十八年七月至民国三十年七月，任云南省教育厅剧教队队长。曾深入外县城镇、农村普及戏剧，宣传抗日。他创作了话剧《抽水马桶》、《战地鸳鸯》、《我们的国旗》；导演了《日出》、《雷雨》、《放下你的鞭子》等数十台中外名剧。是云南话剧拓荒者之一。他除参加话剧教育、编导、组织演出活动外，还参与了业余京剧艺术方面的组织、编导、演出工作。

陈豫源在中学、大学读书时，就粉墨登场演出京剧。返昆后，他又相继参加了业余京剧组织云社与华社、平剧研究社的组织和演出活动。1952年为昆明浪潮剧社、人民曲剧社导演了话剧《控诉》。1953年参加云南省文工团任导演。先后导演过《万水千山》、《妇女代表》等剧。1955年9月逝世，终年四十四岁。陈曾编导京剧、参与各项义演及组织工作近百次。创作并导演的新编历史京剧有《文天祥殉国记》、《黑龙潭》等。民国三十年他与记者徐心芹、京剧爱好者马筱良等人创办《戏友》刊物。民国三十二年，在青年会他主讲了《旧戏曲之新评价》。民国三十四年田汉率四维儿童剧团到昆演出，他担任演出委员会指导委员。民国三十五年二月，他参加全国第三届戏剧节筹备工作。他对京剧颇有研究，无论青衣、花旦、武旦、刀马旦、文武小生都能扮演，京昆不挡。偶尔还反串花脸，而且用话剧手法刻画人

物。在唱工上讲求韵味。身段方面，能文能武，规矩大方。如他演《木兰从军》时，时人评价他“首尾青衣中扮小生全宗北派”。他在京戏改革方面做了一些有益的探索。如所演出的《木兰从军》把话剧布景运用于京剧中，废除检场人员，把文武场面移至侧幕位置，净化、美化了舞台。



竹兰芳(1913——1976)　　滇剧演员。原名杨福寿。元江县人。竹兰芳十四岁时拜杨少卿学艺，取名水红花；同年被张禹卿(竹八音)收为徒弟，更名竹兰芳。由于得到两位名师的同时授艺，本人勤奋，成名较早，在滇南一带被列为“竹、盖、碧、乔”四位名艺人(即竹兰芳、盖世伶、碧金玉、乔秀峰)之一。1951年到通海加入巍云剧场，翌年成为通海县滇剧团演员。1953年参加玉溪专区戏曲会演演出《下宛城》获奖励，随后任通海滇剧团副团长。1955年选为县人民代表，1956年参加玉溪专区戏曲会演演出《窦玉姐》，获表演一等奖。“文化大革命”时期曾受冲击，1970年因剧团撤销而退休。1976年7月23日因病逝世，通海县党政部门、剧团及各界人士隆重追悼。

竹兰芳扮相好，嗓音清柔，艺术上博采众家之长。在他塑造的众多角色中，做工戏以《下宛城》、《窦玉姐》，唱工戏以《黛玉葬花》、《桃花泪》等戏最为拿手。他根据自己嗓音条件，借鉴京剧程派的行腔特点，设计出适合自身条件的唱腔，以委婉轻柔、韵味浓厚、朴实动情见长。

竹尊师爱徒，对老师杨少卿、张禹卿关心备至。对徒弟无私传艺。从他几个徒弟的演出，如王佩玉的《雷神洞》，李琼芬的《拾玉镯》等戏中可窥见竹兰芳的一些艺术风韵。

竹晚年视剧团如家，在“文化大革命”中，仍然极力维持正常艺术活动。后期虽病入膏肓，依然关心剧团前途。他逝世后，群众在挽联中写道：“兰花虽已谢，芳名永长留。”

李　芹(1916——1982)　　花灯演员、教师。昆明市人。幼年父母双亡，随祖母在永泉寺劳动、生活。上小学两年即辍学。民国十七年(1928)参加花灯春台演出。民国二十一年投师贺继盛、陈家信学花灯。一年后又从罗香圃、黄雨青学滇剧，技艺日进。先后搭班在弥勒、通海等地演出滇剧。民国三十二年重返花灯界，春节以唱灯为主，平时以教灯为业，先后在嵩明及昆明城乡教过十几批以农民为主的业余花灯爱好者。民国三十五年与同行艺人倡导把花灯从农村土台搬到城市舞台。相继参加了昆明聚盛、太华春及华丰等彩排茶室演出，擅演《双接妹》、《打鱼收子》等剧目中的角色。群众称他为“花灯皇后”。1951年参加省文联组织的花灯工作者联谊会，并出席西南区第一次戏曲工作会议，演出花灯《板凳龙》。同年筹建昆明人民灯剧团，任团委。1952年参加全国第一届戏曲观摩演出大会，回昆后，带头演出现代戏《罗汉钱》等。1956年在北京参加文化部举办的第三届演员讲习班，向兄弟剧种的名家学得了许多技艺。同年调云南省文化艺术干部学校，筹建第一个花灯专业



教育机构，任花灯班主任。共培养了六届学生，总计二百三十八人。主教的剧目有《三访亲》、《长亭送别》及现代戏《一家人》、《货郎哥》等。

在花灯革新中，他主张以"我"为主，吸收各剧种之长。他吸收罗香圃的身段，黄雨青的讲口技巧，贺继盛的花灯风味，融于自己的表演之中，使花旦、摇旦别具一格。他在教学中诲人不倦。他口述的花灯传统剧目《匡胤打枣》、《打花鼓》已由陶器、张学成整理，发表于《春城戏剧》。他改革的花灯曲调有〔迎亲调〕、〔进兰房〕等四十余支，云南人民广播电台已录制二十二支，其中还有他自编自唱的〔接老囡〕，此曲唱词通俗，富有地方情趣，各地广为传唱。他在1956年云南省第一次戏曲观摩演出大会上获荣誉奖。曾任省政协第一届委员，同年任昆明市政协常委，次年被评为昆明市先进工作者。1958年选为市人民代表。1982年4月22日病逝。



杨剑侬(1916——1981)　原名杨善宝。京剧演员。满族，甘肃省秦安县人。幼随父母到上海定居，拜万盏灯(原名赵作卿)为师学艺，改名赵君良，同时也向毛韵珂学戏。民国二十六年(1937)到1949年，在杭州、南昌、湘潭、贵阳、遵义、安顺、昆明、下关等地搭班演出。1950年，应邀到个旧群萤剧艺社(个旧市京剧团前身)演出。1952年在个旧市艺人学习班学习，学风正派，成绩优良，立特等功、三等功各一次。1953年当选为个旧市中心区人民代表，随任个旧市京剧团副团长兼艺委会主任。

杨为人耿直，事业心强，无论寒冬酷暑都坚持练功。他善于博采众长，以扮演短打武生见长，也能兼演老生、丑脚。角色无论主次大小，他都认真对待。在《水帘洞》的"下海盗刀"和"龙宫借宝"两节中，为突出孙悟空机敏的性格，他创造性地发展了武生短打的高难技巧。孙悟空耍九节鞭，做到了轻、快、稳、准，技艺精湛。在《疯僧扫秦》中，他饰演的疯僧，造型奇特而不失真，幽默诙谐，不落俗套。

杨能编会导并有一定组织能力，工作勤恳，常废寝忘食。"文化大革命"中备受摧残，多年来私人珍藏的剧本、资料被抄收焚毁，之后又被下放到苹果园劳动，但他不计恩怨，忍辱负重，仍坚持练功，还利用节假日偷偷去滇剧团指导排练。1978年落实政策后，恢复了副团长职务，为剧团的发展、提高积极工作。晚年更为京剧传统剧目的整理、改编倾注心力。1981年，他不幸患上癌症，住院初期仍坚持练功，后因病情恶化卧床不起，还念念不忘剧团的工作。终因治疗无效，与世长辞，终年六十五岁。

徐敏初(1917——1978)　京剧演员。浙江宁波市人。幼拜郭小福为师，也向张连州、



李玉龙学过戏，后拜穆植田为师，曾改名穆承斌。民国三十七年(1948)在刘奎官主持下，拜马连良为师；1960年经田汉介绍拜周信芳为师。

徐以文武老生开蒙，基本功扎实，戏路很广，文能演《四郎探母》、《失空斩》；武能演《长坂坡》、《杀四门》；也能演文武并重的《定军山》、《阳平关》等戏。民国二十八年徐参加由田汉直接领导的平剧宣传队，主演过田汉为宣传抗日编写的《江汉渔歌》、《土桥之战》、《新儿女英雄传》、《新雁门关》、《铁公鸡》等戏。

五十年代初，徐先后参加云南大戏院、昆明京剧团工作，为剧团主要老生演员。1959年徐参加云南京剧巡回演出团到北京等地为纪念"国庆"十周年献礼演出，主演《马鞍山》等戏。《马鞍山》(又名《伯牙碎琴》)在剧本、唱腔、身段等方面，曾经过徐多年的研究琢磨，锤炼加工，是他的代表剧目之一。1964年在云南京剧院参加全国现代戏会演的《黛诺》一剧中，徐扮演景颇族老人文帅，他把文帅觉醒过程中的困惑、矛盾、痛苦、犹豫、彷徨等心理状态，通过苍劲有力的演唱表现出来，把人物的性格刻画得层次分明，形象突出。在北京演出后，徐敏初的老师马连良也来向他学习文帅的表演。徐于1978年1月28日在昆明病逝。

李　润(1918——1974)　花灯演员、教师。又名李澍春。昆明市人。民国十六年(1927)至民国二十三年在昆明二十一小学及昆明师范附小上学。十六岁到京果铺当学徒后，常参与花灯演出。民国二十七年加入农民救亡灯剧团，随团到玉溪、个旧等地演出。后又一度去滇缅公路管理局等处当信差。不久，转回花灯界，从花灯名丑庄启忠、董义学丑脚，并吸收滇剧名丑王树萱之长，技艺日进，擅演《花子拾金》等戏。民国三十四年常去广卫村及小街子一带唱灯、教灯，次年参加庆云、聚盛、太华春等彩排茶室当演员，兼管剧务。



1951年参加昆明人民灯剧团，出席西南区第一次戏曲工作会议，在《打花鼓》中扮演花鼓佬。1955年他参与改编《三访亲》，并任导演，该剧参加全省第一次戏曲会演，获剧本一等奖、导演二等奖。其后与黎方合作创作了《县长推车》、《风雨同舟》，整理了传统花灯《牡丹卖药》，又与张学成、陶器合写了花灯小戏《两亲家》等。从1959年到逝世前，一直在省戏曲学校任教员，培养了两届学生。他主教的《闹渡》和现代花灯剧《一家人》等演出效果良好。他吸收兄弟剧种之长，革新了花灯的矮桩步法，具有浓郁的花灯风格和乡土气息，已由他的学生李如林整理为《花灯小丑表演身段》，发表于云南省群众艺术馆主编的《业务学习资料》，1964年6月出版。其后又由同科教师官焕荣加以综合整

理，写成了《浅谈花灯丑脚的矮桩表演艺术》一文（载于昆明市戏剧研究室编的《云南戏剧艺术研究》第二辑）。

在"文化大革命"中，他身染重病，因被迫劳动，沉病不起，于 1974 年 9 月 30 日病故，终年五十六岁。他导演的花灯剧《三访亲》、《闹渡》等已成为花灯科历届学生的必修剧目。



裘世戎（1920——1982）　京剧演员。北京市人。七岁随父亲京剧花脸演员裘桂仙学戏，九岁进富连成科班，十一岁开始登台演出。曾与李盛藻、周信芳、高盛麟、马连良等先后在北京、上海、香港、昆明等地演出过。1951 年，他加入云南军区政治部京剧团。1957 年转入云南省京剧团。1960 年 6 月云南京剧院成立，他担任该院副院长。1981 年 7 月任云南京剧院艺术顾问。1981 年 11 月，应北京京剧院邀请，赴京参加他的二哥京剧表演艺术家裘盛戎逝世十周年纪念演出，担任艺术顾问。

裘世戎工铜锤及架子花脸。多年来，他不断借鉴并吸收京剧生、旦、净、丑各行当的艺术精华，结合自己的条件，进行革新创造，扮演过《铡美案》中的包拯，《盗御马》中的窦尔墩，《铫期》中的铫期，《李七长亭》中的李七，《醉韦》中的典韦，《阿黑与阿诗玛》中的热布拜，《智擒惯匪座山雕》中的座山雕等角色。他的演唱，音色圆润，韵味淳厚，表演细腻，具有独特的艺术风格。他对京剧裘派花脸艺术作出了重大贡献。1979 年昆明电影制片厂为裘世戎摄制了他主演的《盗御马》、《铫期》彩色舞台艺术片，留下了一份珍贵的京剧艺术资料。

裘世戎谦虚谨慎，思想不保守。在平时的演出中，他能与导演、演员紧密合作。他关心同辈，尊敬长辈，作风正派，不计较个人名誉地位。多年来，他始终关心中青年演员的成长，直到晚年，虽体弱多病，仍坚持辅导云南省京剧院的一批中青年花脸演员，教唱腔，教身段，教表演，并亲自到场看他们的演出。积极向中青年演员传授自己几十年积累起来的舞台艺术经验，搞好传、帮、带。他的学生省内外都有，对他十分尊敬。

周冠群（1929——1965）　花灯组织工作者，音乐设计，女，北京市人。父母早逝，与姐姐共同生活。中学毕业后，考入北京师范大学艺术系，专攻大提琴演奏。1952 年大学毕业，与爱人一同被分配来昆，先在省文教厅文化科工作，1952 年云南省文化处（省文化局前身）成立，周调入文化处艺术科任干事，后转入文化处音乐工作组，再转云南省花灯团担任作曲，继而任副团长、团长。1960 年患乳腺癌，1965 年转肺癌，不幸逝世。



周冠群对云南花灯事业，特别在云南省花灯团的建设上作出过重大贡献。她在担任副团长、团长期间，正是云南省花灯团刚刚步入

正轨的时期，作为一个花灯团的领导，周冠群大力支持并且亲身参与了从剧团管理、剧目创作、表演、声乐训练等方面着手的关于花灯发展前途的探索。如1959年在排演《闹渡》一剧中，由男演员扮演的一个主要角色始终演不出戏来，有人提议换成女角扮演，由于突破惯例，惹起许多非议，而周却看出提议正确，坚决支持，结果取得很好的效果。以后，在《魔鬼岩》、《孔雀公主》等带有探索性的剧目排练中，她都与剧作者合作，力排众议，使这些探索得以实现，为花灯形成更完整的云南地方戏曲形态作出了贡献。

周本身也参与花灯音乐的创作，《双采花》的音乐是她写的。《红葫芦》、《依莱汗》等剧目的音乐设计，她虽未亲自执笔，但大都经她看过、听过、提过意见。她亲自为蒋丽华、张惜荣、史宝凤等演员练声，参加乐队的建设，省花灯团的音乐建设，她付出了巨大劳动。

周为人坦率爽直，对工作积极负责，日以继夜，全身心扑在花灯事业上。众人下班之后，常见她手执一卷，专心学习。在工作中事事带头，生活上与大家完全平等。对剧团人员在工作上要求十分严格，但平时平易待人，毫无架子。1959年她带领省花灯团出省演出，许多次是她打前站。她患癌症之后，仍然坚持工作，乐观对待。她的病情本已好转，但后因带头学习游泳，不幸感冒，引发宿疾，终于不治。逝世之后，她的许多相识，痛哭流涕，深深为斯人的英年早逝而悲悼、惋惜。

卢仲安(1933——1967)　　壮剧演员。壮族，富宁县那力村人。二十一岁时与本村青年邓廷荣、卢仲贤等人组织那力业余土戏班，拜洞波里那村老艺人韦廷瑞为师学艺，工生。在该班首演剧目《梁山伯与祝英台》中饰梁山伯，表演认真、细腻，嗓音甜润，念白清晰，有浓郁的民族特点，很受壮族人民的欢迎。1957年积极参加水库工地业余文艺宣传队活动，参加演出了《老民工的态度》等现代土戏，同时加入中国共产党。1958年下半年调任那力管理区副乡长。1960年初，调任富宁县壮剧团团长。同年10月，作为壮剧代表到北京，参加全国第三次文学艺术工作者代表大会，受到毛泽东、周恩来等党和国家领导人的接见，并合影留念，回团后更致力于发展壮剧的工作。1961年11月，富宁县壮剧团升格为文山壮族苗族自治州壮剧团，他继任州壮剧团团长。1962年春，参加云南省民族戏剧观摩演出，在壮剧《换酒牛》中饰主角阿寿，受到观众的好评。1964年因家庭缺乏劳动力，回家生产。1967年8月7日，在富宁“八七”洪灾中不幸遇难。时年三十四岁。



金　云(1934——1976)　　撒尼剧创始人、编导。彝族，路南县人。1953年毕业于路南青山小学。1954年至1964年期间先后在宜良报社、路南报社任记者，在路南县文化馆任副馆长，在文工队任副队长。1965年至1976年在路南县文化馆工作。

金云从小受其父金国富影响，酷爱文艺，收集了大量彝族支系撒尼人民族民间传说及民族歌谣。在收集中萌发了以民族民间

传说、民族音乐声腔为素材编写撒尼剧的想法。1957年至1958年与李纯庸合作，根据本民族叙事长诗编写了第一个撒尼剧《阿诗玛》，亲自导演、设计音乐、组织排练，1959年由业余阿诗玛歌舞团在路南圭山地区正式演出，受到撒尼群众欢迎；同年4月参加了全省艺术节目会演，受到好评。1960年至1964年期间，又先后改编、创作、演出了《圭山彩虹》、《竹叶长青》、《阿占城》、《斗龙》、《沙囡妈》等剧目。正当金云创作进入盛期，“文化大革命”开始，备受折磨，于1976年逝世。

金云除了创作剧本、设计音乐、参与导演外，还能饰演角色。所创作的剧本全部采用本民族故事、传说而赋予新意。语言亦用撒尼语言，音乐采用本民族歌谣旋律，因而受到撒尼人民的喜爱。这些剧目和唱段至今还在路南圭山撒尼地区广泛流传，不少乡村成立撒尼剧演出队演出。他所创作的一些剧目曾被兄弟剧种移植演出。1964年金云曾赴北京参加全国少数民族文艺调演，受到毛泽东主席及国家领导人的接见。

附：已故云南戏坛人名录(不包括已经列传者)

王福寿　清道光时名须生。唱工做工俱冠一时。收徒雷振风，养子小福寿(旦脚)。

罗四花脸　与王福寿同时。演《别虞姬》的霸王有“力拔山兮”的气慨。其子罗大狗。

吴吉洪(1832——1916)　花灯演员、教习。元谋县人。少年时在大法旦灯社习艺，擅长生、旦、丑表演，亲授花灯弟子颇多。

刘品玉(1844——1935)　滇剧演员，原名沈俊卿，人称沈小八。祖籍浙江省绍兴县。从师庄小旦习旦，扮演《斩三妖》中之三妖，变脸、改装，堪称绝技。在《大目连》戏中掌阴教。有收藏古玩书画雅趣。

卜金山(1848——1928)　滇剧演员，又称“棕索花脸”。贵州省人。有“云南名净”之称。长于靠把戏，善唱“丝弦”，在《三进碧游宫》中的变脸、耍獠牙等特技颇受称道。

雷振风　滇剧演员。乳名“雷四苗子”。疑与雷发春同为一人。为清同、光年间出色的须生演员。演《火烧绵山》、《马方困城》为人所不及。收徒有红生李少白等。

罗大狗　滇剧演员。习净行，扮演《锤打四平山》的李元霸，能摆出若干不同式样的架子。

雷　照　滇剧演员。雷振风的侄子，人称“粗眉毛”，身材魁梧，嗓音宏亮，演关公极负盛名。

萧一凤　滇剧演员。同、光年间名旦脚，精于唱工。

刘云光　滇剧演员。光绪初年名旦脚，本嗓柔和，唱、做俱佳。晚年演老旦。

丁三凤　滇剧演员。光绪年间花旦。唱做表演能恰到好处。

杨鸿仪(1851——1915)　花灯爱好者。字逵吉。彝族,蒙自县人,清末秀才,工诗词,酷爱民间文艺,改编过《李海朝山》、《打花鼓》等传统花灯剧目。

岳喜魁(1858——1938)　花灯演员兼教习。专攻花灯生脚,《大王操兵》中大王和《封宫》中王爷、二王等角色表演尤佳。并能严格带徒传艺。

刘克升(1859——1923)　戏曲活动家。名盛堂、字怡园。会泽县人。创办"翼教社",资助业余滇剧活动。

李汝松(1866——1940)　滇剧受好者。号仁山。宜良县人。早年行医,资助其子组办古匡票社,开展滇剧围鼓、彩排演出。

曹占标(1867——1939)　滇剧票友。字锦堂。宜良县人。早年习演丑行,长于文武场面。创办"同乐社",曾捐银置戏箱、修舞台。

赵家齐(1870——1936)　滇剧活动家。名治平。曲靖县人。组建滇剧义和班,任班主,研究滇剧理论,整理抄录滇剧剧目多种。

任玉堂(1872——1939)　滇剧演员。曲靖县人。多年经营戏班,长于架子花脸表演。

詹联荣(1875——1931)　滇剧演员。字祝三。曲靖县人。习生行。早年拜师李少白、朱岐山。多才多艺,演出《花田写扇》,能当场作画。

潘巧云　滇剧演员。昆明人。为光绪后期滇剧青年花旦,善运嗓,身段美,人呼为"小巧"。《莲湖花榜》一书评为"色艺兼长",名列榜首。

陈双喜　滇剧演员。小名火链。昆明人。为滇剧荣华班主要演员。《莲湖花榜》称他"貌仅中姿,而声则绝妙一时"、"尤擅演青衫诸剧",被列为第二名。

刘彩云　滇剧演员。巧家县人。滇剧荣华班青年花旦。《莲湖花榜》称他"上妆身娇而小,凌波微步",被列为第三名。

杨双兰　滇剧演员。陆良县人。为滇剧福寿班刀马旦。《莲湖花榜》列为第四名。

翟海云　滇剧演员。四川人。工花旦、刀马旦。与潘巧云、刘彩云、夏香云合称"四云"。曾参加同盟会,热衷滇剧改良。

方正德(1879——1913)　傣剧活动家。傣族。潞西县人。官名方英法。芒市安抚司第二十五代土司方庆禄之子。奖励傣剧剧目创作,组织傣戏班,开展调演活动。

杨朝礼(1880——1951)　滇剧演员。艺名杨筱红,字端生。楚雄县人。艺为家传。早期扮演姑娘旦角色,后拜师杨少清,擅演青衣、闺门旦,亦能串演花灯旦脚。

李　展(1882——1934)　花灯演员。彝族,蒙自县人。习彝族花灯旦脚,尤精老旦,善口技,广收门徒。

李毓峻(1883——1969)　花灯演员。字嵩山。姚安县人。习丑脚。长于打岔佬表演,有"顶灯"、"滚灯"的技术。

李承祖(1884——1949)　滇剧票友。号述武，艺名古匡散人。宜良县人。清末毕业于云南优级师范，专攻红生、须生戏，民国二十六年(1937)曾赴沪灌制滇剧唱片。

王云阶(1886——1946)　滇剧票友。泸西县人。幼年读书习文，酷爱戏曲乐器，精熟洞经音乐。票演小生，亦能演须生、老生戏。

李宗义(1888——1951)　滇剧票友。字为仙，外号李梅。纳西族，丽江县人。习净行、须生脚色。因擅讲评书，演戏以念工为佳。

卜万全(1888——1953)　滇剧演员。字炳尧。卜金山之子，随父学艺。又拜刘玉堂为师，专攻生脚。曾于群舞台配合周少林任排戏管事。

袁国民(1888——1944)　滇剧演员。嵩明县人。曾拜师刘玉堂、卜万全，专攻短打武生，有“活萧方”之称。

韵兰仙(约1888——?)　滇剧演员。原名尹东明。文山县人。习旦行，专攻青衣花旦。嗓音独特，戏路较宽，早年为文山“四顶凤冠”之一。

金兰芳　滇剧演员。光绪中期登台。姿态秀丽，嗓音柔和，做工细腻，唱闺门旦受人赞赏。

周桂芳　滇剧演员。与金兰芳同时的文武花旦。

张彩芳　滇剧演员。长于摇旦，任过滇剧泰洪班班主。

苏桂芳　滇剧演员。昆明人。演花旦、彩旦，唱做均佳。

罗文彬(1891——1978)　花灯演员。字子君。姚安县人。早年从师罗映东，专攻旦行，中年改习生。有1954年述录的花灯剧目和唱腔载于省级刊物。

李承禧(1891——1962)　滇剧票友。号福斋。宜良县人。司鼓，并能演唱须生戏。

杨小芬(1892——1952)　滇剧演员。昆明人。早年拜师杨少卿，习演花旦，中年后转攻恶旦。曾组建戏班，艺徒颇多。

杨承富(1892——1976)　花灯演员。字贵山。宣威县人。少年入花灯“走老丑”戏班习艺，擅演旦脚兼丑脚。1957年演出《打花鼓》获专区文艺会演表演一等奖。

杨永贵(1892——1959)　滇剧堂鼓手。玉溪县人。在滇剧打击乐中能操“堂鼓三下锅”、“大锣两下锅”等技艺。

吕植春(1893——1980)　滇剧票友。蒙自县人。早年组织滇剧艺林社，任社长。擅长净行表演。

董竹轩(1894——1977)　滇剧演员。又名董竹君。昆阳县人。攻旦脚。早年致力滇剧改进和教学工作，善于演唱“丝弦腔”。民国二十四年(1935)曾赴沪灌制滇剧唱片。

夏香云　滇剧演员。攻刀马旦，武功好。因嗓音过低，专唱“老配少”(即调底)，别有风致。

李彩萍　滇剧演员。攻花旦。嗓音又高又脆，善唱花腔，喜弹舌。

张四鸿 滇剧演员。临安(今建水县)人。清末滇剧名旦之一,与蒋桂红、朱四红合称“三红”。身材稍大,眼功尤佳。

唐二喜 滇剧演员。为刘云光之徒,多演闺门旦,与陈双喜、张国喜合称“三喜”。

蒋耀庭 滇剧演员。外号蒋吼包。滇剧福寿班中演老生。嗓音圆脆,行腔饱满,吐字明晰,曾有“神音须生”之誉。

陈偏搭 滇剧演员。四川人。先习川剧,后改唱滇剧须生。唱腔圆润有味。常在滇西一带演出,声誉仅次于蒋耀庭。

鲁子臣 滇剧演员。老生兼红生。嗓音圆润,唱〔阴板〕尤佳。亦擅演小生、须生戏。与周西臣、赖少臣、彭辅臣四人,时人称为“四大朝臣”。

王辅臣 四川人。由川剧改唱滇剧。为福升班的唱工老生、红生,擅唱“丝弦腔”,唱〔阴板〕最为出名。

彭辅臣 滇剧演员。工老生。人称彭摔摆(云南方言,即尽兴尽量之意)。唱做洒脱,技术娴熟。

周西臣 滇剧演员。泰洪班花脸,长于唱工,嗓音宽亮、吞吐自然。善演袍带花脸。

杨昆山 滇剧演员。四川人。由川剧改唱滇剧,工花脸。嗓音洪亮,行腔特别。擅演粉脸,有“活曹操”之称。

王海廷 滇剧演员。工架子花脸。唱腔稍带川音,能戏颇多。

王辅廷 滇剧演员。人称王水牛。身材小巧,嗓音清脆,袍带、褶子、襟襟丑表演,均能胜任,是一全才丑脚。

易松亭 滇剧演员。原系川剧丑脚,改唱滇剧,人称易小脸。凡丑行中角色皆能应工,尤以“列国戏”见长。

罗海泉 滇剧演员。原名罗双林。擅演小生戏,后改演须生、老生。做表规矩,能戏颇多。

李小轩 滇剧演员。先唱旦脚,后改小生。戏路宽,晚年在戏班当“讲条师”(即说条纲戏)。

冯青云 滇剧演员。长于唱做。

蒲松年 滇剧演员。多演袍带小丑,身材扮相均佳,唱做亦好。

蒋桂红 滇剧演员。嗓音宽,专攻老旦,擅演富贵老旦。

张瑞卿 滇剧演员。工老旦,嗓音低,但善运用,故极中听。扮演摇旦能踩跷,唱彩腔。

林青云 滇剧演员。又名林树。先演小旦,长于演青衣,善唱苦戏,后改老旦、恶旦。

左云仙 滇剧演员。四川人。原系高腔花旦,改唱滇剧旦脚,亦会唱京剧,晚年改唱老生。《借尸报》演得出色。

杨少清　滇剧演员。扮相俊俏，嗓音清脆，攻青衣，有木雕美人之称。

水仙花　滇剧演员。本名曾玉卿。旦行应工，系杨少清之徒。人极俏丽，刀马旦、花旦均能，惜嗓音较低，有跷功。

柳依依　滇剧演员。本名杨景星，擅演滇剧闺门旦。

李瑞兰（？——1927）　滇剧演员。昆明人。工青衣花旦。清末搭庆寿班。嗓音特佳，滇剧腔调方面创造颇多，为近代滇剧青衣宗师。收徒较多，均有成就。

王嘉荣　滇剧演员。工架子花脸，擅开脸谱。

鲁进山　滇剧票友。澄江人。扮演滇剧小生、武生、丑行的角色有所创造。曾购戏箱资助地方戏班，终年七十八岁。

张少阳　滇剧演员。宜良县人，能表演《财神图》、《打瓜招亲》中的“打珠”、“摸虎”、“耍眼”等特技。

王素云（？——1934）　滇剧演员。初习川剧，改演滇剧。擅长恶旦角色，有“变脸”、“踩跷”技巧。

刀光廷（1894——1964）　傣剧点戏师。字民安。傣族，盈江县新城人。出身破落属官之家，通读古今小说。点戏（编条纲戏）简明扼要，一生点戏上千场，曾被邀去缅甸戏队多年。

香九龄（1895——1976）　滇剧演员。原名孙永昌。文山县人。工旦脚。少时拜师谢开初，专工文武花旦，为文山“四顶凤冠”之一。晚年改演摇旦，嗓音窄而铁扎，善用眼神。

叶正明（1896——1945）　滇剧演员。四川华阳县人。初学川剧，后改唱滇剧。擅演草鞋花脸和粉脸，能“开脸”，有“变脸”、“耍獠牙”的技巧。

翠竹轩（1896——1973）　滇剧演员。大理县人。拜师王瑞云、陈少堂学习滇剧，青年时扮演青衣花旦兼武旦，老年擅演恶旦、生、丑等戏。善于发现培养人材，能无私传艺。

张文元（1897——1977）　滇剧鼓师。昆明人。曾拜川班夏集为师，攻武乐、小鼓。编写滇剧《唐安迟》，曾获红河州会演创作一等奖。

雷桂芝（1897——1973）　滇剧演员。艺名粉牡丹。女，曲靖县人。早年随刘玉堂习艺，工花旦，后改唱老旦。为曲靖雷家班最后一代演员。

段从礼（1897——1964）　花灯演员。彝族，建水县人。工彝族花灯小生，声嗓明亮，表演潇洒利落，喜革新唱腔，并倡导革除演出中的陈规陋习。

李子英（1898——1969）　滇剧演员。艺名小桃仙。禄丰县人。初工青衣、花旦，后演老旦。戏路宽，记戏多。

刘悦陶（1898——1976）　滇剧票友。建水县人。主工青衣，兼演老生。曾在昆明灌制滇剧唱片《二进宫》。

张德霖（1900——1966）　京剧演员。山东济南人。早年在“庆乐”科班学文武老生，

擅演靠把老生戏。演唱朴实，戏路正宗。

杨鉴秋(1900——1976)　滇剧、花灯演员。原名杨奉书。曲靖县人。初投师刘海清学戏，吸收滇剧传统技艺溶于花灯表演之中。

周维中(1900——1948)　花灯演员兼编剧。早年擅演花灯女角。曾编导花灯剧《日本天皇入地狱》，首次将弥渡花灯搬上舞台。

金龙生(1900——1974)　舞台美工。江苏苏州人。早年在上海巧玲珑灯彩店学艺，精于彩扎和舞台烟火。

赵天喜(1901——1977)　花灯演员。楚雄县人。擅长花草、纸扎、泥塑工艺。专工花灯丑脚表演，能戏较多，其演唱的花灯曲调曾入集出版。

曹文奎(1901——1968)　滇剧演员。四川江津县人。幼年习艺京班，专工架子、短打武生，曾有"活姜维"之称。

方正和(1901——1966)　傣剧演员。乳名天和。祖籍梁河县，后迁居盈江县。出身三代傣戏艺人家庭，擅演生、旦脚色。演技精良，曾去缅甸传艺。

戴又宸(1902——1977)　京剧演员、教员。北京人。从小随张春彦、鲍吉祥学京剧。能戏不少，人称"戏篓子"。老生戏兼学"谭派"、"余派"之长。中年后带徒传艺。

蒋　琪(1902——1957)　滇剧演员。字瑶章，艺名猜奇。禄丰县人。工滇剧丑脚。从师王树萱、陈少堂，专工袍带丑，能戏较多。

许崇金(1903——1977)　花灯琴师。楚雄县人。早年加入太平灯会、洞经会演习琴技，并熟悉打击乐。其演奏的花灯曲调曾编入集子出版。

袁小楼(1903——1972)　京剧演员。艺名五岁红。北京宛平人。幼年随父练功学艺。擅演短打武生，亦能演猴戏，靠把、文武老生戏，有"跟头大王"、"活悟空"之称。

田绍珍(1904——1966)　花灯演员。彝族，建水县人。工彝族花灯旦脚。曾为白云灯会灯头。

孙云锋(1904——1965)　滇剧演员、编导。字学涛。玉溪县人。初学小生、须生，后改工老生、丑行。曾任玉溪艺术学校校长。

高维植(1905——1961)　滇剧演员。字兴斋，艺名高铓。大姚县人。初学武生、净行表演，后兼演其他行当及搞文武场。

冯绍礼(1905——1977)　傣剧演员。傣族，盈江县人。乳名白，俗称白那相。初扮演旦脚，有随口编词即兴表演的才干，善于从京、滇剧中吸收表演技艺。

方克胜(1906——1982)　傣剧演员。傣族，潞西县芒市人。芒市安抚司第二十六世代办土司，扮相美，音色甜，生、旦皆能。重视土司戏班的演技培训。

陈永和(1906——1947)　花灯演员。又名罗永和。初扮演娃娃旦，后习演花灯、滇剧的生、旦戏，中年改演丑脚，《闹店》一剧的表演颇受称道。

陈春华(1906——1964)　　滇剧演员。昆明人。专工生脚,擅演袍带戏。

沈季璐(1907——1969)　　京剧票友。建水县人。早年留学日本,喜结交京剧名伶,工须生,崇"言派"。

魏　巍(1907——1970)　　戏曲活动家。原名魏国祯,字干元。吉林省长春人。早年求学于上海美术专科学校。抗日战争时期来滇,集资创建魏云剧场于开远,后迁至通海。能编能导能演。

符开元(1907——1966)　　滇剧琴师。云南宣威县人。投师束子连学习拉琴,兼管服装,并演配角。

侯寒雁(1907——1979)　　京剧演员。艺名寒雁居士。山东人。早年在山东省立剧院学京剧,初唱青衣,后改老旦、小丑。最后定位于玉溪地区京剧团。在教学和执排方面多有作为。

丁本立(1908——1981)　　花灯演员。又名丁素英。玉溪县人。擅演丑脚。早年曾参加农民救亡灯剧团。

马艳秋(1908——1973)　　京剧演员。女,满族,北京人。工须生,音高域广,有"小京嗓"之称。四十年代所演《四郎探母》等剧曾灌制唱片。

盖世明(1909——1978)　　滇剧演员。原名罗明洲。四川泸县人。工武生。"打叉"、"飞刀"等技艺娴熟,并善彩扎。

张东初(1910——1982)　　滇剧演员。文山县人。工丑脚,精文场。1962年参加省滇剧院挖掘滇剧传统剧目、音乐曲牌,成绩显著。

杨尔育(1910——1982)　　滇剧票友。丽江县人。擅演青衣,能打小鼓,人称"戏师傅"。

刘本材(1910——1966)　　戏曲美工。玉溪县人。擅长建筑雕刻。

白汝顺(1910——1972)　　花灯琴师。彝族,建水县人。青年时学会塔瓦花灯全部剧目及表演。是花灯乐队领奏四弦手。

吴家顺(1910——1974)　　花灯演员。玉溪县人。工旦脚,以演《补缸》中丫鬟受好评,外号"小秋香"。1956年云南省第一次戏曲观摩演出大会获演员三等奖。

申有礼(1910——1974)　　滇剧演员。艺名柳艳秋。玉溪县人。兼编导。旦行诸戏均能应工,表演善跷工。有"小柳依依"之称。

贺继盛(?——1948)　　花灯、滇剧教师。曾参加农民救亡灯剧团,编导花灯、滇剧节目。

詹国栋(?——1959)　　滇剧演员。工净行,习艺曾得到刘玉堂指点,搭袁国民、黄雨青戏班演出。

徐崇文(1911——1968)　　滇剧票友。字华亭。泸西县人。早年参加滇剧玩友活动,

能演各行角色，且会编导和文场。

李正顺八(1912——1963)　演奏员。彝族，大姚县人。善吹奏笛子、唢呐、长号，能同时操演多种乐器。1958年以“四响独奏”受好评。

李玉国(1913——1966)　傣剧演员。傣族，盈江县人。青年时登台扮演傣剧各行角色。擅长点戏(编条纲戏)，曾应聘任县文工队傣剧顾问。

明文礼(1913——1967)　滇剧演员。原名有福。腾冲县人。先为滇剧票友，后正式参加剧团。攻习滇剧净行，善唱《顶本》、《会兄》等戏。曾居昆明四大名票之首，其嗓音被誉为“乌云遮月铁沙嗓”。

刘泽民(1914——1957)　滇剧演员。原名刘志君。楚雄县人。工生脚，戏路宽，喜钻研，浑名“杂包”；除演戏外，亦能编导。

张　彩(1914——1980)　滇剧琴师。昆明人。早年习唱丑脚，曾投师何清学拉琴。擅操丝弦，亦精文场。

余家有(1915——1967)　花灯演员。玉溪县人。小生、小丑应工。曾参加农民救亡灯剧团演出。

常国兴(1915——1970)　滇剧演员。艺名小金童。曲靖县人。老生应工，兼演净、丑。戏路宽，并精于文武场。

李宝瑜(1915——1977)　滇剧演员。江川县人。初工小生，后改唱须生，人称“唱工先生”。因善编写唱词而获“状元公”之称。

陈兆富(1915——1958)　滇剧票友、编导。字润芝。玉溪县人。长于生行、粉脸脚色。为人刚正不阿。

夏俊廷(1916——1977)　滇剧演员。艺名地牯牛。昆明人。工丑脚。初拜师萧玉庭、李少轩，博闻强记，人称“戏补钉”。除应工丑行外，净、末杂脚皆能胜任。会讲评书、演唱渔鼓道情。

田培信(1916——1978)　花灯作者。回族，嵩明县人。创作花灯剧《喜事新办》等剧目均出版，并擅长演奏乐器。

孙玉芳(1918——1947)　滇剧演员，艺名小溅。玉溪人。拜师曹茂生(艺名水晶花)，长于滇剧花旦、刀马旦、摇旦表演。

王琪玮(1919——1982)　京剧演员。原名王震麟，艺名王筱樵，上海人。生于京剧世家，从王新樵、王洪喜学艺，工老生。后拜周信芳为师，学“麒派”，擅长做工念白。

杨春景(1920——1952)　花灯演员。弥渡县人，灯班头。有文化，花灯各行表演均能，演唱颇有风味。

小艳春(1921——1976)　滇剧演员。原名张淑华，昆明人，从小随姐小兰春学唱滇剧，又拜蒋学文、周少林为师。青衣应工，善演悲剧，亦能反串生脚。

张应龙(1921——1978)　滇剧鼓师。玉溪县人。武乐为家传,曾拜唐小海为师习打小鼓。技艺纯熟,热心传教。

胡惠民(1921——1975)　花灯演员。玉溪人。兼搞编导、打击乐。

李子厚(1923——1981)　花灯演员。彝族,蒙自县人。艺为家传,曾投师李树修工花灯生、旦脚色。勇于革除"女不唱灯"之陋习,倡导女子参加演出花灯。

李宝珠(1923——1979)　昆明曲剧演员。广东南海人,女。幼年从师邬丽珠学歌舞。工曲剧旦脚,擅唱做,1954年在昆明市戏剧评奖大会上获表演个人奖。

普周全(1926——1978)　滇剧鼓师。宜良县人。曾进黄雨青班子学习滇剧场面,后拜师吴海清、曹愚孝。1959年伴奏滇剧《孙安动本》获音乐改革奖。

施荃生(1928——1969)　滇剧演员。禄丰县人。初学花灯旦脚、娃娃生,后改唱滇戏,工旦行、小生行。

李兴唐(1929——1982)　业余剧作者。澄江县人。创作花灯小戏、小说、诗歌和曲艺等多篇在报刊发表。与人合作创作花灯剧《连心饭》参加全省调演。

易绍武(?——1980)　京剧伴奏员。工于京剧吹、打、拉多种乐器。

周佐华(1930——1982)　文艺编辑、作者。笔名魏龙,贵州织金人。主编建水《农村文化》,创作花灯《三磨刀》受好评。

李润泽(1931——1980)　业余彝剧演员。永仁县人。在彝剧《青年们的心》、《姑娘的病》中扮演角色受到好评。

朱希禄(1933——1964)　滇剧演员。玉溪县人。工净行、兼舞美。

周兆能(1935——1975)　花灯琴师。楚雄县人。曾在专业剧团任花灯乐队主弦兼音乐设计。

孙　相(1935——1965)　花灯琴师。昆明人。其父孙竹轩是滇剧琴师,艺为家传。主工胡琴、二胡和高胡,在花灯伴奏和花灯音乐的继承与革新方面颇有见地,所设计编曲的花灯《闹渡》、《山花赞》均灌制成唱片。惜溺水早逝。

张燕玲(1941——1969)　京剧演员。贵州人,女。拜师筱张文艳,工文武花旦,戏路宽,功底深厚,舞姿柔媚。惜早夭。

李芳顺(1943——1964)　第一代彝剧演员。大姚县人,女。扮演彝剧《狼来了》中牧羊姑娘,多次参加省、地州会演和演唱大会。



附　　录

戏曲会演、评奖、拍摄电影、录音、录像名单

云南省第一届民间歌舞会演大会戏曲得奖节目及演员名单

（1953年3月）

节目优等奖

剧名	演出单位
十大姐	云南省文工团与昆明人民灯剧团
玉约瓶	玉溪专区代表队

节目普通奖

剧名	演出单位
板凳龙	昆明人民灯剧团
大茶山配	昆明人民灯剧团

演员优等奖

获奖者	剧名	单位
冯则华、薛国兴	花灯《玉约瓶》	玉溪专区代表队

演员普通奖

（续表）

获　奖　者	剧　名	单　位
施荃生	花灯《包二回门》	楚雄专区代表队
蒋世凯、董兰轩	花灯《绣荷包》	昆明人民灯剧团

云南省戏剧艺术工作评奖戏曲获奖名单

（1951年）

剧　本　奖

等级	剧　目	剧　种	演　出　单　位
二等奖	秦香莲	滇剧	云南省滇剧团
	陈妙常	京剧	云南军区政治部京剧团
奖状	春风吹到诺敏河	花灯	昆明人民灯剧团

演　出　奖

等级	剧　目	剧　种	演　出　单　位
一等奖	秦香莲	滇剧	云南省滇剧团
	陈妙常	京剧	云南军区政治部京剧团
二等奖	三击掌	滇剧	大观戏院
	一个志愿军的未婚妻	花灯	云南省花灯剧团
	猎虎记	京剧	云南军区政治部京剧团
	兵符记	京剧	云南大戏院

（续表一）

三等奖	春风吹到诺敏河	花灯	昆明人民灯剧团
	南楼刺字	滇剧	云光灯剧社
奖状	耍花盘	京剧	劳动人民京剧团

表 演 奖

等级	姓名	剧目及角色	所在单位
一等奖	彭国珍	《秦香莲》中陈世美	云南省滇剧团
	金素秋	《陈妙常》中陈妙常	云南军区政治部京剧团
二等奖	碧金玉	《秦香莲》中秦香莲	云南省滇剧团
	赵纪良	《三击掌》中王宝钏	大观戏院
	刘菊笙	《马房失火》中白槐	云光滇剧社
	萧　英	《一个志愿军的未婚妻》中赵母	云南省花灯剧团
	佘家有	《春风吹到诺敏河》中董老头	昆明人民灯剧团
	张曼夫	《猎虎记》中顾大嫂	云南军区政治部京剧团
	徐敏初	《兵符记》中信陵君	云南大戏院
	贾连城	《兵符记》中魏王	云南大戏院
三等奖	赵莲英	《春风吹到诺敏河》中孙母	昆明人民灯剧团
	史宝凤	《一个志愿军的未婚妻》中赵淑华	云南省花灯剧团
	姚芝生	《一个志愿军的未婚妻》中郑惠兰	云南省花灯剧团
	高一帆	《陈妙常》中艄翁	云南军区政治部京剧团
	董俊楼	《陈妙常》中潘必正	云南军区政治部京剧团
	关肃鹏	《兵符记》中如姬	云南大戏院
	佟振华	《林冲夜奔》中林冲	劳动人民京剧团
	李毓麟	《挑滑车》中高宠	劳动人民京剧团
	夏俊廷	《马房失火》中知县	云光滇剧社
	李家齐	《春风吹到诺敏河》中高振林	昆明人民灯剧团

（续表二）

等级	姓名	剧目及角色	所在单位
奖状	李俊麟	《兵符记》中侯生	云南大戏院
	李松涛	《通天犀》中青面虎	劳动人民京剧团
	筱张文艳	《天女散花》中天女	劳动人民京剧团

导 演 奖

等　　级	剧　　种	剧　　　目
二　等　奖	京　剧	陈　妙　常
三　等　奖	京　剧	猎　虎　记

音 乐 奖

等　　级	剧目及获奖者
三　等　奖	《陈妙常》音乐人员
奖状	《一个志愿军的未婚妻》音乐创作张一弓、尹钊
	《秦香莲》音乐人员

舞台美术奖

等　　级	剧目及获奖者
三等奖	《秦香莲》布景设计张天保
	《一个志愿军的未婚妻》布景设计张天保
	《春风吹到诺敏河》布景设计张天保
	《陈妙常》舞台美术工作人员

特殊奖励

（续表三）

姓名	剧目及职别	所在单位
李吉来	《猎虎记》业务指导	云南军区政治部京剧团
刘奎官	《通天犀》艺术指导	劳动人民京剧团
张子谦	《会缘桥》演员	大观戏院
周福珊	《三打祝家庄》演员	劳动人民京剧团
周少林	《北邙山》演员	大观戏院
罗香圃	《北邙山》演员	云南省滇剧团

云南省第一次戏曲观摩演出大会获奖名单

（1956年3月）

荣誉奖

李　芹　张万育　王旦东　张子谦　周少林　张禹卿
碧金玉　黄雨青　邱筱林　刘奎官　金素秋　裘世戎

剧本奖

等级	剧目	剧种
一等奖	三访亲	花灯
	包二回门	花灯
	荷花配	滇剧
	阿黑与阿诗玛	京剧

（续表一）

等级	剧目	剧种
二等奖	回生棒	花灯
	闹五更	花灯
	红葫芦	花灯
	红梅记	滇剧
	杨娥传	滇剧
	鸳鸯	京剧
三等奖	李玉春	花灯
	小放牛	花灯
	三辨母	滇剧
	卖画杀舟	滇剧
	盗红绡	京剧

演出奖

等级	剧种	剧目	演出单位
一等奖	滇剧	荷花配	昆明第一代表队
	京剧	阿黑与阿诗玛	昆明军区国防京剧团
二等奖	花灯	三访亲	昆明第一代表队
	京剧	屈原	昆明第二代表队
	京剧	扈三娘	昆明第一代表队
三等奖	京剧	炼印	大理专区代表队

演 员 奖

（续表二）

等级	获 奖 者 姓 名					
一等奖	薛国兴	张惜荣	佘桂芬	崔学珍	彭国珍	周惠侬
	万象贞	张庆玲	关肃霜	高一帆	徐敏初	杨瑞华
二等奖	蒋丽华	刘少臣	赵莲英	夏曼仙	萧 英	史宝凤
	吴继贤	哈咏天	刘菊笙	赵纪良	戚少斌	邱云荪
	周福珊	潘铁梁	夏韵秋	王丙辰	尚景坡	李雅琴
	韩福香	关肃鹃	毛剑佩	琴湘玲	周慧君	
三等奖	王启芬	李秀芬	方荣华	袁留安	郑兰英	吴家顺
	刘志汉	马正才	苏玉珍	苏玉林	惠瑶屏	申丽珠
	罗仁芳	李廉森	刘庆华	彭国英	黄伯先	沈玉麟
	王佩玉	刘正德	白寿昌	陈兰英	杨惠云	赵家璧
	陈 玮	曹佩衡	秦秀敏	李剑秋	叶芸茹	应畹农
	徐维奎	李幼麟	陈慧林	陆文龄		

音乐个人奖

等 级	获 奖 者
二 等 奖	殷 质 泰
三 等 奖	杨 春 林

舞 台 美 术 奖

等 级	获 奖 者
一 等 奖	张 天 保
三 等 奖	郑 宾　　金龙生

导 演 奖

（续表三）

等级	剧种	剧　　目	演　出　单　位
一等奖	花灯	三访亲	昆明第一代表队
	花灯	包二回门	楚雄专区代表队
	滇剧	荷花配	昆明第一代表队
	滇剧	杨娥传	昆明第一代表队
	京剧	阿黑与阿诗玛	昆明军区国防京剧团
二等奖	京剧	屈　原	昆明第二代表队
三等奖	滇剧	双拜月	曲靖专区代表队
	滇剧	三辨母	曲靖专区代表队
	京剧	炼　印	大理专区代表队

音 乐 奖

等级	剧种	剧　　目	演　出　单　位
一等奖	花灯	三访亲	昆明第一代表队
	滇剧	荷花配	昆明第一代表队
	京剧	阿黑与阿诗玛	昆明军区国防京剧团
二等奖	花灯	闹五更	玉溪专区代表队
	花灯	保卫丰收	曲靖专区代表队
	滇剧	杨娥传	昆明第二代表队
	京剧	鸳　鸯	昆明第二代表队
	京剧	汉明妃	个旧市代表队
三等奖	花灯	李玉春	昆明第一代表队
	花灯	回生棒	玉溪专区代表队
	滇剧	红梅记	蒙自专区代表队
	滇剧	逼死坡	玉溪专区代表队
	滇剧	三辨母	曲靖专区代表队
	滇剧	双拜月	曲靖专区代表队
	京剧	屈　原	昆明第二代表队

舞台美术奖

（续表四）

等级	剧种	剧目	演出单位
一等奖	滇剧	荷花配	昆明第一代表队
	滇剧	杨娥传	昆明第一代表队
	京剧	阿黑与阿诗玛	昆明军区国防京剧团
二等奖	京剧	屈原	昆明第二代表队
	京剧	鸳鸯	昆明第二代表队
三等奖	花灯	回生棒	玉溪专区代表队
	花灯	三访亲	昆明第一代表队
	花灯	红葫芦	昆明第一代表队

云南省1957年度优秀剧本获奖名单

（1958年1月）

剧种	获奖剧目
花灯	锤金扇、破四门、张三借靴 卖货郎
滇剧	京娘送兄、王魁、收王横、三难新郎 疯僧扫秦、斩庄贾、九流闹馆
京剧	风雪缘

云南省艺术节目会演大会受到好评的戏曲剧目

（1959年4月）

由云南省文化局主办的云南省艺术节目会演大会于1959年4月1日至17日在昆明市举行。这次会演体现了“百花齐放”的精神。会演期间，出现了很多突破过去水平的节目，而且在内容、形式上都是丰富多彩的，如滇剧《鼓滚刘封》、《打小桃》、《女装箱》、《杨门女

将》，京剧《孔雀胆》、《雪山红旗》，曲剧《红石岩》、花灯《闹菜园》、《游春》等都受到了观众的一致好评。

云南省文艺创作节目调演戏曲获奖名单

（1979年6月）

等级	项目	剧目或演员	单位
一等奖	演出综合一等奖	花灯剧《槟榔恋》	云南省花灯剧团
		滇剧《迎春曲》	云南省滇剧院
	创作一等奖	滇剧《迎春曲》	云南省滇剧院
		滇剧《迎春曲》唱腔设计	云南省滇剧院
	导演一等奖	滇剧《迎春曲》	云南省滇剧院
	表演一等奖	王玉珍	云南省滇剧院
二等奖	演出综合二等奖	花灯剧《山歌妹》	临沧地区文工团
		花灯剧《遗产》	玉溪地区花灯剧团
	创作二等奖	花灯剧《槟榔恋》	云南省花灯剧团
		花灯剧《山歌妹》	临沧地区文工团
		滇剧《哀牢山的钟声》	玉溪地区滇剧团
		花灯剧《遗产》	玉溪地区花灯剧团
		花灯剧《遗产》唱腔设计	玉溪地区花灯剧团
		京剧《边山晨雾》	云南省京剧院
	导演二等奖	花灯剧《槟榔恋》	云南省花灯剧团
		花灯剧《泼水节那天》	思茅地区花灯团
	表演二等奖	李少虞、邱云荪、惠瑶屏	云南省滇剧团
		张仙琳	临沧地区文工团

（续表）

等级	项　目	剧目或演员	单　位
二等奖	表演二等奖	马琼芳、李祖云	玉溪地区滇剧团
		董学文	玉溪地区花灯剧团
		高峣、梁汉森、樊文秀	云南省京剧院
		张琼华、张肇祥、袁留安	云南省花灯剧团
	舞台美术二等奖	花灯剧《槟榔恋》(包括服装设计)	云南省花灯剧团
三等奖	演出综合三等奖	滇剧《奔向光明》	玉溪区滇剧区
		花灯剧《云川渡》	楚雄州花灯剧团
	创作三等奖	京剧《曼簟烽火》音乐设计	文山州京剧团
		滇剧《三改对联》	云南省滇剧团
		花灯剧《乌蒙山花》	昭通地区文工团
		花灯剧《挑女婿》	东川市文工团
		花灯剧《望郎坡》	东川市文工团
		花灯剧《放炮之前》	曲靖地区花灯剧团
		花灯剧《一顺鞋》	玉溪地区花灯剧团
		花灯剧《云川渡》	楚雄州花灯剧团
	表演三等奖	罗云	个旧市京剧团
		王启忠、韩兰芬、杨小英	文山州京剧团
		白万仙	思茅地区花灯团
		时云山	昭通地区文工团
		李清福	东川市文工团
		赵砚池	风庆县滇剧团
		明辉南、殷学富、曾应和	玉溪地区滇剧团
		张琼芬、汤亚清	玉溪地区花灯剧团
		钰存、潘铁铮、杨丽春、王玉柱	云南省京剧团
		杜济时、陈阿宝	云南省花灯剧团
		郭薇丽、冷用忠	楚雄州花灯剧团

云南省省级剧团青年戏剧演员汇报演出获奖名单

（1981年1月）

由云南省文化局、共青团云南省委、云南省青年联合会、剧协云南分会联合举办的省级剧团青年戏剧演员汇报演出，历时十一天，经过评选，获奖名单如下：

个人演出奖

等级	获　奖　者　姓　名
一等奖	王玉珍　李丽华　马　庆　傅云尧　张琼华　李爱芜　赵晓玲　梁汉森　王玉柱　马　薇
二等奖	合惠芳　赵祖英　王朝玲　李云东　李　艳　李春义　潘玉华　段琼焕　孙小红　童光阳　马玉洁　王　艺　魏　东　耿昆梅　杨光华　王　玲　王小玲　朱正平　乔嘉瑞　范　英　陈丽琼　杨勇昆　樊凤来　段爱珠　沈绮琅　董昆仑　王宜虹　杨树彪　程洪林　周曼芸　魏淑萍　宋冠萍　马惠光　赵柏松
三等奖	杨述武　周乃功　余孝福　廖　鹏　李忠兰　闻百祥　萧文英　马惠明　彭文聪　张军元　张建周　林宝华　黄爱国　吴以萍　王铁军　孙晋昆　夏清泉　赵绍昆　牟阿莉　王　平　初　安　王淑敏　杜友谦　李　华　唐立强　傅　强　董汝南　林福初　董　玲　孙云昆　徐瑞花　李友培　陈志明　董建武　张长生　杨勇强　张洪明　马志坚　姜惠清　杨学进

集体演出奖

剧种	获 奖 剧 目
滇剧	《打瓜招亲》、《金山寺》。
花灯剧	《一包蜜》、《红葫芦》、《武松打店》。
京剧	《挑滑车》、《盗仙草》、《借扇》、《三堂会审》、《斩经堂》。

荣 誉 奖

获 奖 者 姓 名
碧金玉 万象贞 李廉森 惠瑶屏 唐朝观 史宝凤 熊常惠 张惜荣 金素秋 夏韵秋 任德明 裘世戎 刘美娟 马凯环 苏宝昆 焦鹏云 刘菊笙 夏曼迁 董剑超 温木生 熊 林

（话剧获奖者略）

云南省1980年优秀戏剧作品和评论研究文章评奖戏曲获奖名单

（1981年7月）

大型剧本

《铁弓缘》（京剧），张宝彝整理，发表在《云南剧目选辑》1980年第1期。

《龙门怨》（戏曲），冯永治、车凯编剧，发表在《云南群众文艺》1980年第2期。

小型剧本

《一千八》（花灯剧），苏文祥编剧，1980年嵩明县剧团公演。

《满园春色》（戏曲），许象坤、孟家宗编剧，发表在《云南剧目选辑》1980年第4期。

《借神配》（戏曲），彭肃非编剧，发表在《云南群众文艺》1980年第4期。

《照相的风波》（戏曲），曾庆延编剧，发表在《云南剧目选辑》1980年第4期。

《海沙和鲤鱼》（花灯剧），冯永祥编剧，发表在《玉溪地区1980年创作剧目选》。

《春风得意》（戏曲），俞寿荣编剧，发表在《云南剧目选辑》1980年第4期。

《爱情圆舞曲》（戏曲），魏孝淳编剧，发表在《云南群众文艺》1980年第5期。

《人勤花茂》（白剧），赵榆编剧，1980年县级以上剧团公演，1979年发表在《大理文化》

第2期。

《两张彩礼单》(花灯剧),姚端改编,1980年嵩明县级剧团公演。

《七星桥》(花灯剧),黎方、袁留安改编,1980年云南人民出版社出版。

《武松打店》(花灯剧),陶增义改编,省文艺学校1980年演出。

《义斩恩弟》(滇剧),王之墀改编,发表在《云南剧目选辑》1980年第2期。

《绑子上殿》(滇剧),杨桐整理,云南人民出版社1980年出版。

评论研究文章

《云南戏曲音韵》,阙闳著,1980年、云南人民出版社出版。

《勇于攀登艺术高峰——介绍著名京剧艺术家关肃霜》,作者郭思九,发表在《边疆文艺》1980年第1期。

《从老郎官碑契谈滇剧的形成》,作者顾峰,发表在《云南剧目选辑》1980年第4期。

《四大声腔与滇剧源流》,作者李荫厚,发表在《昆明师范学院学报》1980年第6期。

《从昆曲的兴衰谈京剧的发展》,作者薛若琳,发表在《云南剧目选辑》1980年第4期。

《边疆人民生活和斗争的历史画卷》,作者范道桂,发表在《云南剧目选辑》1980年第4期。

《戏剧创作辅导常识》,作者边吉,《云南群众文艺》1980年连载。

《关于戏曲的推陈出新》,作者鲁凝,发表在《云南日报》1980年6月。

《辛亥革命前后滇剧艺人纪略》,作者戴旦,发表在《滇池》1980年第1期。

《文武昆乱不挡,声艺果然超群——评关肃霜表演艺术》,作者张惠生,发表在浙江省《文化娱乐》1980年第7期。

《从"三笑"谈起》,作者立戈,发表在《红河》1980年第1期。

云南省1982年戏曲现代戏调演获奖剧目

(1982年8月)

云南省1982年戏曲现代戏调演于1982年8月7日至25日在昆明举行。参加这次调演的大型京剧《娜蒂秀》,六场花灯剧《飞鹰行动》,七场曲剧《茶花姐妹》,五场滇剧《借嫁妆》,小滇剧《姐弟情》、《连心鼓》、《三个称砣》,花灯小戏《连心饭》、《地久天长》、《老牛筋相亲》、《书记请客》、《双巧缘》、《布谷声声》、《千秋大业》、《半箩煤》、《邻里之间》、《小当家》、《考试之后》,彝剧《歌场两亲家》、《查德恩答》,白剧《审公公》、《旅店之夜》等二十二个剧目,均分别获秀剧目奖。

在全国获奖戏曲剧目、影片一览表

剧目名称	姓名	奖励等级	评奖时间	评奖机构
京剧《通天犀》	刘奎官	特等奖	1952年	第一届全国戏曲观摩演出大会
滇剧《闯宫》	彭国珍	表演三等奖	1952年	第一届全国戏曲观摩演出大会
滇剧《牛皋扯旨》	杨明	独幕剧奖	1956年	《剧本》月刊
京剧《佤山雾》	王绍志编剧，梁先庆、苏保昆导演，关肃霜等演出。	演出一等奖 创作二等奖	1979年	赴北京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出剧目。文化部颁奖。
滇剧《迎春曲》	马中甲编剧，张宝彝导演，王玉珍等演出。	演出二等奖 创作三等奖	1979年	赴北京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出剧目。文化部颁奖
戏曲影片《铁弓缘》	张宝彝、杨桐改编陈怀凯导演，关肃霜主演。	第三届电影“百花奖”最佳戏曲片奖	1980年	中国电影家协会、《大众电影》编辑部
白剧《望夫云》	杨明、陈兴、张继成	全国少数民族文学创作奖	1981年	中国作家协会、中华人民共和国民族事务委员会
白剧《望夫云》	杨明、陈兴、张继成	1980—1981年全国优秀戏曲剧本创作奖	1982年	中国戏剧家协会

拍摄电影的戏曲剧目名单

剧　　名	制　片　厂	拍摄时间	品种
滇剧《借亲配》	长春电影制片厂	1959年	黑白影片
京剧《铁弓缘》	北京电影制片厂	1979年	彩色影片
京剧《铫期》、《盗御马》	昆明电影制片厂	1979年	彩色影片

1936—1937年上海百代公司和胜利公司灌制滇剧唱片一览表

剧　　名	演　唱　者	录　制　时　间	备　　注
别姬	李文明、张吟梅	1937年	已被中国唱片总公司上海公司翻制成盒式磁带《滇剧大观》(一)
乌玉带	挽君、董竹君	1937年	
二进宫	挽君、李少兰、显君	1937年	
黑海明灯	挽君、董竹君	1937年	
勾践回越	云河老人		同上 《滇剧大观》(二)
江东桥	云河老人		
薛礼叹月	云河老人		
集贤村	云河老人		
战太平	云河老人		
射花云	云河老人		
封药王	云河老人		
沙陀搬兵	筱兰春、李文明		

(续表一)

剧　　名	演　唱　者	录　制　时　间	备　　注
五台会兄	李文明		同上 《滇剧大观》(三)
洛阳斩单	李文明		
叹更夸将	李文明		
双投唐	李文明、挽君		
铡　美	李文明		
闹都堂	李文明、栗成之		
三家店	李文明		
桑园寄子	李少兰		同上 《滇剧大观》(四)
鱼禅寺	李少兰		
送京妹	李少兰		
杀惜姣	李少兰		
宝玉听琴	李少兰		
血手印	李少兰		
马嵬坡	李少兰		
封台阁	李少兰		
回宋营	汪润泉		同上 《滇剧大观》(五)
荆柯墓	汪润泉		
宝玉听琴	汪润泉		
宝玉猜琴	汪润泉		
孙渊哭洞	汪润泉		
志贞描容	汪润泉		
梅花亭	汪润泉		
槐荫分别	汪润泉		
莲台收妃	周锦堂		同上 《滇剧大观》(六)
九人公堂	周锦堂		
三尽忠	周锦堂		

（续表二）

剧名	演唱者	录制时间	备注
柴桑口	周锦堂		同上 《滇剧大观》（六）
桑园会	周锦堂		
斩廷辉	周锦堂		
八义图	周锦堂		
斩黄袍	周锦堂		
五台会兄	周锦堂		
骂金殿	周锦堂		
打侄上坟	栗成之	1936年7月	同上 《滇剧大观》（七）
马房放奘生	栗成之	1936年7月	
孔明拜灯	栗成之	1936年7月	
捉放曹	栗成之	1936年7月	
程婴救主—公堂拷打	栗成之	1936年7月	
斩李文	栗成之	1936年7月	
醉写黑蛮	栗成之	1936年7月	
薛刚哭城	栗成之	1936年7月	
北海祭祖	栗成之	1936年7月	
游赤壁	张吟梅、张桂芬		同上 《滇剧大观》（八）
雪梅教子	张吟梅、张桂芬		
桃花泪	张吟梅、张桂芬		
莺莺听琴	张吟梅、张桂芬		
黛玉悲秋	张吟梅、张桂芬		
陈姑赶潘	张吟梅、张桂芬		
莺莺饯别	张吟梅、张桂芬		
乌玉带	张吟梅、张桂芬		
雷神洞	张吟梅、张桂芬		
曹福走雪	张吟梅、张桂芬		

（续表三）

剧　名	演　唱　者	录　制　时　间	备注
一碗虾仁	挽君	1937 年 11 月	同上 《滇剧大观》(九)
之椎逃宫	挽君、笑卿	1937 年 11 月	
杀狗劝妻	挽君、笑卿	1937 年 11 月	
南阳关	挽君	1937 年 11 月	
烟花宝鉴	挽君	1937 年 12 月	
古玉杯	挽君、李少兰 周锦堂、汪润泉	1937 年 11 月	
二堂释放	挽君	1937 年 11 月	
断密涧	挽君	1937 年 11 月	
游御园	董竹君		同上 《滇剧大观》(十)
骂金殿	董竹君		
盗二宝	董竹君		
断桥会	董竹君		
重台分别	董竹君、汪润泉		
探寒窑	董竹君		
柳木剑	董竹君		
薛尔望投潭	董竹君		
下河东	筱兰春	1936 年 7 月	同上 《滇剧大观》(十一)
刘谌骂殿	筱兰春	1936 年 7 月	
五台削发	筱兰春	1936 年 7 月	
渡牡丹	筱兰春	1936 年 7 月	
二堂审子	筱兰春	1936 年 7 月	
骂始皇	筱兰春	1936 年 7 月	
二龙山	筱兰春	1936 年 7 月	
武家坡	筱兰春、张吟梅	1936 年 7 月	
逼姬	筱兰春	1936 年 7 月	

（续表四）

剧名	演唱者	录制时间	备注
玉蜻蜓	筱黛玉		同上 《滇剧大观》(十二)
经堂杀妻	筱黛玉		
祝英台	筱黛玉		
骂坡	筱黛玉		
杀惜姣	筱黛玉		
新探亲	筱黛玉、挽君		
盘贞认母	碧金玉		
三清殿	碧金玉		
宝玉听琴	碧金玉		
抢伞	碧金玉、筱兰春		
玉堂春	王守槐		同上 《滇剧大观》(十三)
斩姚期	王海廷		
铡美案	王海廷		
坐井观天	栗成之		
古城会	古匡散人(李述武)		
临江会	刘海清		
阳河摘印	挽君		
治田庄	李文明		

历 史 资 料

云南省会警察厅取缔戏园规则(摘录)

中华民国三年一月

第一条　凡演剧收取观览费而有一定场所者皆称戏园。

第五条　凡已受开设戏园之批准者,若无正当之事由,有左列事项之一者得取消之。但经许可官厅核准者不在此例。

一、受许可后经过三个月不开业者;

二、停业在六个月以上者;

三、丧失园主之使用权者。

第六条　凡开设戏园者,不得用外国人之资本,或挂洋商牌号,及租借外国人所有器具。(违背前项规定除勒令歇业外仍加重罚办)

第十条　戏园之设备须遵左列事项:

……

九、看楼须分别男女,不得杂坐;

……

十二、女客出入便门及购票处须有一定处所,不得与男客共同。

第十三条　每日演唱之戏目及扮演者之姓名,须先一日午后四时以前,呈送该管警察署检查,转呈警察厅察核。

第十四条　每日所演戏出须分别男女,不得以男角坤角共同扮演一出。

第十六条　有犯左列之演剧者,应由该管警察署长禁止其演唱。如不遵禁,得酌量停止其营业数日;其情节重大者,得由警察厅永远封闭,不准复业。

一、有背劝善惩恶之宗旨者;

二、涉及于秽亵之演唱者;

三、有害公安及善良风俗之虞者；

第二十条　于六个月以内违背本规则至三次以上者，得令其停止至十日为止。若屡次不改，得勒令歇业。

第二十二条　本规则自奉　民政长核准后发生效力。如有应行修改之处由警察厅随时呈请公布施行。

注：这个《取缔戏园规则》，已经民政长批准公布施行。此文件系整顿、限制戏园和严格管理的条例。并非完全"取缔"之意。后来不断补充，越来越苛严。动辄禁戏、罚款。

云南省政府教育厅颁发
云南省戏剧检查条例

中华民国二十三年二月

第一条　本会为适应云南社会之特殊环境，并谋新旧戏剧之改革起见，特制定本条例。

第二条　本会为体察社会情形，改进民众习尚，对于新旧戏剧，予与检查，分别戏剧之优劣，予以奖励，或部份及全部加以修正，亦或禁演之。

第三条　戏剧之检查，由剧院所在地之高级党部会同当地政府，协同办理。

第四条　凡本省各戏院及各游艺场所，公演之新旧戏剧，须先经检查许可者，始得排演。

第五条　凡有左列各款之一者，禁止排演：

1、有违反本党主义情节者；

2、有影射及讽刺本党一切意味者；

3、有影响社会治安之扇惑性者。

第六条　凡有左列各款之一者，须经审查修正后，方得排演：

1、剧情模糊相传失实者；

2、有使社会愈趋坠落之麻醉性者；

4、有鄙俗失检足伤风化者。

第七条　凡有左列各款之一者，酌予奖励：

1、富有革命意味，并能振奋人心，改良旧习者；

2、叙述本党之革命事迹，能唤醒民众，兴奋人心者；

3、记载国耻往迹，激动人民爱国救国之心理，及外交常识者；

4、提倡民族精神，鼓舞民众奋发图强者；

5、表演现时国内大事，如抗日剿共等问题，并富有暴露日本及赤匪之一切罪恶者；

6、改良社会恶习，如戒烟戒赌戒奢及缠足等问题，以提倡俭朴，而富有改善人心，敦正风俗者。

第八条　戏剧检查手续如下：

1、由戏剧所在地之高级党部会同当地政府，各派检查员一人至三人，组织戏剧检查处，协同办理之。

2、旧演一切戏剧，由检查处制定表格一种，发交各戏院依式项送审查。

3、凡剧情填报不明，尚须审核者，由各该戏院将戏本并附具剧情，送处复核。

4、以后新编演之戏剧，一律须经审查许可，始得排演，排演时并由检查员随时抽查之。

第九条　凡戏院公演之新旧戏剧，未经检查许可，而妄自排演，或虽经许可，而排演临时更变情节，致违第五六条之规定者，得予以反宣传之罪，并按其情节之轻重，予以下列之处分：

1、警告并禁演该剧。

2、一月以上之禁演。

3、查封戏院，并科以相当之罚金，以示惩处。

第十条　本条例如有未尽善处，得提请常会修正之。

第十一条　本条例自经省指委会委员会核议通过日起施行。

附　云南戏剧审查表(略)

昆明市审查戏剧委员会实施细则

(1)总则

本府为审查本市之话剧团体、京滇各戏院、围鼓茶社等所演唱新旧戏剧起见，特组织“昆明市审查戏剧委员会”负责审查及取缔之责。

(2)组织

一、本会由市府教育局及社会局负责办理，会址设教育局内。

二、本会设主任委员一人，由市长兼任；副主任委员二人，由教育及社会两局长兼任；委员四人，由市府参事及警察局行政科长市党部书记长兼任。

三、委员会下设总干事一人，教育局社教课长兼任；副总干事一人，社会局第一课长兼任，秉承主任委员副主任委员办理会内一切事务。

四、总干事下设主任一人，教育局社教主任兼任；干事三人，教育局办理社教、总务、经费之课员三人兼任，秉承总干事办理本会一切审查登记、保管、收支、文书及随时往各剧院

实地检查事项。

五、本会得聘本市话剧专家一至二人、京滇旧剧素有研究之人士或名票二人至三人为评议员，评定新旧剧之改进事项，由总干事负责每星期召集开会一次商讨之。

六、本会主任委员、副主任委员，及所有职员，均系义务职。

七、本会经费由市府社教经费项下开支。

八、本会委员每星期开会一次，由总干事负责召集。

(3)审查

(A)话剧(略)……

(B)旧剧

一、各京滇戏院，均须申请登记，每一排演之新戏，须将详细剧本于前三日呈请本会审查并呈明公演日期，经审查核准者，发给准演证(格式另订之)。

二、送请审查剧本，本会有删改或禁止之权，并得派员前往实地检查。

三、凡各戏院每日所演之一切京滇旧剧，应将原有剧本呈会，由本会聘请对戏剧素有研究人士审查，经审查及修改后，陆续发还准演，并公布剧目，各戏院即照新公布准演之剧目排演，其排之戏剧仍照前一二条办理。

四、上项送请审查之剧本，如一部份戏剧情节短少或无剧本者，应由剧院主要负责人，编辑情节一并送会审查。

五、凡经核准及禁止演唱之剧本，除由本会公布外，严禁更改名称或内容蒙混演唱。

六、违反上列各条之一者，轻者予以警告，重则处以新币叁佰元以下之罚锾，或停止一月以下三日以上之营业。此项罚锾以五成作补助社会教育经费之用，二成作本会经费，其余三成拨交警局应用，并函警局执行。

(C)围鼓茶园

一、本市各围鼓茶园每日所唱旧剧，照本会核定公布之剧目排唱，不得擅改名称及节目，本会得随时派员抽查之。

二、违反上列各情事者，处以茶园主人新币贰拾元以下之罚锾。

三、各围鼓茶园须向本会申请登记给照，其之男女票友应各自行于本会成立后十日内前来登记，经审查后，发给票友证(票友证另订之)。如未经登记审核给证者，不得在市任何茶园清唱，违者园主及票友均照本则第二条同受科罚。

四、各票友不论在何茶园清唱，唱词及动作，须切实改良注意，不得任意加添情节及淫秽、俚俗、妨害社会风化及公共秩序之唱词加动作，一经查出除照本则第二条科罚外，屡犯及情节较重者，得将其票友证收回，停止在任何茶园清唱一月以上之营业或永久停止在市内茶园清唱。

五、凡经本会停止清唱之票友，各茶园仍有私约清唱或更名蒙混者，一经查出，园主应

照本则第二条加倍处罚外，并得停止茶园营业一月以下三日以上之处罚。罚款用途，照B项第六条分配应用。

(4)标准

一、表演一切非战利敌浪漫腐化足以减轻民族抗战意识者。

二、表演内容有伤民族自尊心、自信心者。

三、表演迎神赛会、求仙拜佛、神仙鬼怪、奇异朕兆因果等一切迷信观念过重，有加深人民愚妄心理者 。

四、词句俚俗，行动轻佻，有伤风化者。

五、描写盗匪流氓等扰乱社会秩序，妨害治安之不规则行为者。

六、表演足以诱惑青年赌博、投妓等情形，妨害公共秩序者。

七、描写个人或团体不正当之斗争行为者。

八、表演旧时无稽之记载及社会上怪异之传说者。

九、描写淫秽及对异性施用诱惑或强暴手段以达奸淫目的者。

十、其他不合时代需要，不适抗战环境暨一切不良歌舞者。

(5)附则

一、本规则如有未尽事宜得随时呈请修改。

二、本规则自呈奉省府核准，由公布日起实行。

注：此细则约制订于中华民国二十八年。

云南省昆明市戏剧检查委员会戏剧检查实施细则

第一条　本细则根据省指委会拟定之云南省戏剧检查条例订定之。

第二条　凡昆明市各剧场所演唱之新旧戏剧非经本会检查核准者不得演唱。

第三条　凡演唱之新旧戏剧有左列各款情事之一者得禁止之：

(一)有损中华民族之尊严者；

(二)有违反本党主义之情节者；

(三)有影射及讽刺本党之一切意味者；

(四)有影响社会治安之扇惑性者；

(五)妨害善良风俗或公共秩序者；

(六)提倡迷信邪说者。

第四条　凡演唱之新旧戏剧有左列各款之一者须经审查修正后始得演唱之：

(一)剧情模糊相传失实者；

(二)有使社会愈趋堕落之麻醉性者；

(三)有鄙俗失检足伤风化者。

第五条　凡演唱之旧剧有左列各款之一者酌予奖励，其奖励办法另订之：

(一)富有革命意味并能振奋人心改良旧习者；

(二)叙述本党之革命事迹能唤醒民众兴奋人心者；

(三)记载国耻往迹激动人民爱国观念者；

(四)提倡民众精神鼓舞民众奋发图强者；

(五)表演现时国内大事如抗日剿共等问题并富有暴露日本及赤匪之一切罪恶者；

(六)改良社会恶习如戒烟戒赌戒奢及缠足等问题以提倡俭朴而富有改善人心敦正风俗者。

第六条　检查新旧戏剧之手续如左：

(一)凡在本市演唱之戏剧，须依照本会规定之表格，由各该负责者于演唱前一星期依式据实填报，本会审查其表格另订之。

(二)凡剧情填报不清，尚须审查者，应由各该负责者将剧本及剧情呈报复核。

(三)凡演唱新旧戏剧、除照本条第一项之规定办理外、新剧并须将剧本呈报审核。

(四)凡在本市演唱旧剧或新剧，本会得随时派员检查之。

第七条　凡演唱之新旧剧，未经审查许可而妄自演唱，或虽经许可而临时变更情节，致为第三、四两条之规定者，得按其情节之轻重，予以下列之处分：(一)警告，(二)立即禁止演唱，(三)停止三日以上一月以下之营业，(四)处以三百元以下之罚锾(以本省半开银元为本位)，(五)勒令歇业。

前列各项处分，除警告由本会执行外，其余各项由本会呈请公安局执行之。前项之罚锾，以四成归执行机关公用，以三成归教育行政机关作为办理社会教育之用，其余三成作为本会经费。

第八条　凡演唱之新旧戏剧经审查核准者由本会发给准演证。

第九条　凡本会派员检查戏剧，遇必要时得令该负责者呈验及剧本。

第十条　本会为便利检查起见，制定检查证一种，分发本会之各委员，以为赴各演唱场所检查时之职别，其式样另订之。

第十一条　本细则如有未尽事项得随时提由本会修改之。

第十二条　本细则由本委员会会议通过并呈请市党部、市政府公安局备案后施行。

注：此细则约制订于中华民国三十年。

云南戏剧改进社致函云南省社会处

事由：呈报滇剧改进社于十一月二十八日改组为云南戏剧改进社、祈鉴核备案由。

为呈请备案事：窃维戏剧一端，虽属小道，然其力量，有改造社会，指导人生之功能，故列社会教育之一。同人等为发展艺术文化，提倡高尚娱乐起见，爰有戏剧改进之组织，欲将旧有戏曲逐步改良，以期适合现代之需要。几经筹备，于十一月二十八日就旧有滇剧改进社正式改组成立，另定名为云南戏剧改进社，依照社章，推定理监各事及各级负责人员，办理社务。并拟自成立日起至三十日止，作首次公演，贡献社会。除本社组织简章及系统表另案录呈外，理合先行呈请鉴核备案，并祈核免公演捐款，实沾公便！谨呈

云南省社会处

云南戏剧改进社常务理事　杨德源

中华民国三十一年十一月二十四日

昆明市政府训令

中华民国三十二年八月九日

送达机关：戏剧改进社、各旧戏院、围鼓茶社

事由：为令饬恪遵公布准演戏目单演唱由列　衔　训令　教字第　号

令各戏院、戏剧改进社、围鼓茶社

查演唱各项旧戏，前经本府延聘专家评议审核公布准演戏目单在案。惟日久以来，各戏院围鼓茶社，多有不明悉者，兹为严格执行起见，特随文附发准演剧目单（其平剧准演者滇戏亦可演唱），务饬遵照单列剧目演唱，不得任意排演，至于查究！如各戏院欲排演对抗建□关或促进社会教育之新剧本时，应于事先十日前将剧本送府审核，经核准后始能公演，除分令外，仰即遵照！

此令。

（附发准演戏目单一份）

市长罗

京剧公布准演戏目

华容道　龙戏凤　鱼藏剑　清官册　黄鹤楼　取成都　三娘教子　四进士　母女会　乌龙院　文昭关　桑园寄子　白门楼　吊金龟　八义图　柴桑口　战北原　黄金台　捉放曹　失街亭　夺小沛　盗宗卷　朱砂痣　逍遥津　打龙袍　拾黄金　鸿鸾禧　连营寨

甘露寺　二进宫　断太后　打严嵩　宇宙锋　御碑亭　浣纱记　独木关　斩黄袍　群英会　牧虎关　草桥关　审李七　孝盛天　武家坡　战蒲关　辕门斩子　打鱼杀家　战长沙　玉堂春　法门寺　新安驿　女起解　忠孝全　临江驿　二堂审子　九更天　蝴蝶杯　八大锤　探亲相骂　定军山　刺王僚　落马湖　战樊城　断密涧　五台山　连环套　状元谱　烈女传　凤仪亭　浣花溪　大名府　拿高登　长坂坡　马上缘　荐诸葛　岳家庄　请宋灵　十八扯　汾何湾　行意缘　法场换子　战宛城　红鬃烈马　打鸾驾　摘缨会　八蜡庙　借东风　刺巴杰　挂印封金　一捧雪　锁五龙　战太平　恶虎村　古城会　除三害　红逼宫　四杰村　双盗印　黛玉葬花　芦花河　英杰烈　借荆州　孟姜女　马前泼水　白水滩　入侯府　取南郡　舌战群儒　浔阳楼　单刀赴会　八郎探母　三顾茅芦　过五关　五人义　斩貂蝉　牛头山　许田射鹿　冀州城　张良辞朝　挡亮　赐马　霸王别姬　穆柯寨　大红袍　岳母刺字　薛礼叹月　戏迷传　收姜维　斩经堂　六国封相　秦琼表功　鸿门宴　汴梁图　路遥知马力　投军别窑　徐母尽节　财迷传　凤还巢　珠帘寨　追韩信　孟母训子　贩马记　大报仇　大回朝　宏碧缘　武昭关　徐母骂曹　朱痕记　三进士　贺后骂殿　金马门(又名骂安)　取南郡　六出祁山　贾政训子　挡幽王　还珠吟　黛玉焚稿　闺房乐　刺虎　桑园会　奇双会　骂杨广　三结义　大登殿　辕门斩子　珍珠衫　俊袭人　花木兰　虎牢关　探寒窑　卖马　孝义节　诗卫讽　七擒孟获　蝴蝶缘　三击掌　英雄义　收关胜　暗室青天　荀灌娘　明末遗恨　周瑜归天　林冲夜奔　郑元和　马超与关公　十三妹　挑滑车　娘子军　问樵闹府　王佐断臂　盗红绡　贤孝子　四郎探母　凤凰山　斩颜良　斩华雄　嘉兴府　杀四门　三国志　荆钗记　煤山恨　太平桥　行路训子　钗头凤　朝歌恨　马跳潭溪　燕青打擂　赶三关　失金钗　罗章跪楼　灞陵桥　西施　状元印　廉锦枫　盘河战　九龙山　拾玉镯　殷家堡　闹江州　打花鼓　凤凰关　南天门　千金一笑　铁龙山　金水桥　入侯府　清风寨　东宫扫雪　董家山　双狮图　庚娘　山海关　四盘山　困曹府　晋阳城　受禅台　战潼台　苏武庙　雍凉关　界牌关　北天门　一箭仇　同恶报　宁武关　广太庄　九江口　雪夜访贤　假金牌　双合印　景阳岗　拿谢虎　孝妇羹　乌玉带　拷红娘　金雁桥　三让徐州　花蝴蝶　十道本　太白醉酒　彩楼配　打鼓骂曹　抗金兵　花蕊夫人　疯僧扫秦　狮子楼　摩天岭　杜十娘　濮阳城　洪羊洞　生死恨　徐策跑城　贾家楼　血手印　双官诰　长亭会　六月雪　祭长江　岑母归汉　荒山泪　取荥阳　打金枝　天水关　取帅印　洛神　孝义节　大保国　罗成叫关　花田错　三疑计　烧棉山　渭水河　虹霓关　忠孝图　阳平关　完璧归赵　一门忠烈　春秋配　斩杨广　南阳关　斩李广　连环计　取金陵　伯牙碎琴　斩萧何　雪弟恨　奚皇庄　杨宗保　彩石矶　五人义　白良关　小放牛　九龙杯　连升店　樊江关　晴雯补裘　杨家将　金沙滩　葫芦峪　普邱山　御果园　兴赵灭屠　莲花湖　打登州　郑庄公　霸王庄　艳阳楼　鸳鸯楼　赵家楼

反延安　取洛阳　元宵楼　太君辞朝　三门街　雅观楼　上天台　百寿图　铁龙山　走麦城　艳阳楼　别皇宫　临潼山　叹皇灵　百凉亭　三雅园　丁甲山　清河桥

暂准试演京剧剧目

宁北妃　班超　琴挑问病　戚继光平倭记　塔子沟　水淹泗州城　高家山一二本　郑子明　寻兄救嫂　孝义节　三雅园　高平关　黄金印　长寿山　战蒲阳　风尘三侠　收岑彭　拿谢虎　骂王朗　珍珠塔　忠孝图　下河南　喜封侯　游武庙　演大棍　焚棉山　取洛阳　三盗九龙杯　天下第一桥　永庆升平　以上共计三十出

滇戏公布准演戏目

第一类应经常演唱者计十五出

精忠报国　金雁桥　平倭传　太平仓　弦高救国　宁武关　庆顶珠　战太平　抗金兵　三尽忠　江油关　告家庙　潞安州　史可法　射花荣

第二类普通准演唱者计九十二出

八义图　二进宫　临江会　渡芦江　叹更夸将　打鼓骂曹　访白袍　访黑袍　大报仇　顶本章　审刺客　男斩子　女斩子　斩姚期　挡幽王　挡友亮　五台出家　玉堂春　游太庙　战万山　战宁州　夺阿斗　三官堂　马武碰宫　白门楼　武昭关　荆州堂　游武庙　夜战马超　御园比武　李逵闹江　斩黄袍　斩庄贾　母女会　烧窑封宫　审潘洪　八郎回营　战潼关　南阳关　武家坡　斩单雄　小进宫　五台会兄　文昭关　斩忠闹殿　骂金殿　战樊城　打雁回窑　乔府求计　三义图　骂王朗　斩颜良　豫让桥　取洛阳　凤仪亭　马跳潭溪　假投降　坐皇宫　杨广逼宫　宝鸡山　三祭江　空城计　斩马谡　泗水关　收姜维　斩延辉　过江招亲　搜宁府　柴桑口　桑园会　战长沙　大小晏　取成都　定军山　女盗令　淮河营　舌战群儒　武采桑　马房失火　桑园寄子　议剑献剑　梅亭晏　烧濮阳　碧玉簪　四郎探母　以上滇剧共计一百出

注：昆明市戏剧审查委员会于中华民国二十九年五月二十七日、二十八日在《云南日报》公布首期准演平剧二百出滇剧一百出；六月十七日《云南日报》公布二期准演平剧一百五十出。

云南戏剧改进社呈报

改总字第九十四号

中华民国三十二年八月十五日

事由：呈审热血痕一剧由

为呈报事：窃社职司改进戏剧，阐扬文化先声，故对戏剧，无不精心审核排练，以符改

进之旨，现特集滇中各名票名角，排就全部新颖抗战救国、锄奸扶正之名剧《热血痕》，全部计分十二大本，现订期于本月十六日起，每日午后六时三十分，就社内连续上演，除分函外，理合检具该剧剧情说明一份，随文呈请
钧府备查！

谨呈

昆明市政府

云南戏剧改进社呈

热血痕全部剧情说明

窃社担负改进戏剧，阐扬文化之先声，故对滇剧一事，无不搜罗精彩之密本，编审完善，集全滇中名票名角，公开表演。现特排就全部热血痕，共拾贰大本。戏中情节专以迎合抗战潮流为宗旨，实写亡国惨痛，激发爱国健儿，表现先烈耐苦忍劳牺牲之壮志，全部由吴越交锋，会稽请降异士陈音入越救父遭受亡国侮辱，维而含恨，救仇奋不顾身，投往异国学习精奇技术，牺牲热血必至有志竟成，终于灭吴殉难沙场，留千古之光荣，内中尚有越处女卫英亦系亡国之弱女受恶霸之蹂躏，不得已而投深山空谷，得奇人之指点后入越教养数千壮士助越伐吴，功成赉隐。其越王勾践之生聚教训，及西施之舍身救国，吴夫差笼施信佞屈杀伍员，皆系此剧中之重要节目。对于步骤，曲折紧张，离奇悲壮激烈，适合抗战之需要，于社会无不裨益，且由名角樵秀峰、王守槐、刘海清、黄雨青、张吟梅等担任主角，诚为本社改进中之一新贡献。已排练竣事，兹订期于八月十六日起连续公演。理合附呈
钧府鉴核！

云南戏剧改进社呈

云南戏剧改进社组织简章

第一章　总则

第一条　本社定名为云南戏剧改进社。

第二条　本社以增进中国艺术文化，发扬民族精神，协助社会教育实验，改进新旧戏剧，培育戏剧人材为宗旨。

第三条　本社社址暂租用昆明市武成路三四五号补天寺内。

第二章　社员

第四条　凡中华民国国民，对戏剧素有研究心得及兴趣，并须品行端正，身家清白，由

本社社员二人以上之介绍，经理事会之认可者，不分性别年龄，均得为本社社员。

第三章　组织

第五条　本社由社员大会选举理事九人至十一人组织理事会，并互推常务理事一人主持社务，下设正副总干事各一人，秉承常务理事管理全社各部业务，下分设秘书、会计二室，事务、稽查、剧务三股，及戏剧训练班分掌各部业务。秘书、会计等室及训练班各设主任一人，事务、稽查、剧务各股各设股长一人，所有各室、股并得设办事员一至三人，均由理事会聘任或就社员中指派之。

第六条　本社由社员大会选举监察三人至五人，负责监察本社一切事宜。

第七条　本社理事任期三年，监察任期一年，期满由社员大会改选，得连选连任之。

第八条　本社因职司戏剧改进，得设编审委员若干人，组织编审委员会，负责剧本之编审，由理事会聘请社会文豪名流或戏剧专家担任之，必要时得设顾问若干人。

第四章　职掌

第九条　本社以社员大会为最高权力机构。在社员大会闭会期间，由理事会代行职权，常务理 事主持全社社务，对内对外均得代表本社。

第十条　正副总干事秉承常务理事之意，处理日常事务，督导各室股工作。

第十一条　秘书室办理本社人事、文书、宣传等事宜。

第十二条　会计室办理本社帐务、要务等事宜。

第十三条　事务股办理本社庶务、出纳、警卫及器物保管等事宜。

第十四条　稽查股办理本社公安、秩序、卫生等事宜。

第十五条　剧务股办理本社编导、演出、场面、道具、服装、保管等事宜。

第十六条　本社为实验改进戏剧，特附设戏剧训练班，招收学生以培育戏剧人材。设班主任一人，负责学生之训教事宜。

第十七条　编审委员会负责剧本之审定修改，及编纂发行戏剧刊物等事宜。

第五章　会议

第十八条　本社会议分社员大会及理事会，社员大会暂定为每年召开一次，理事会暂定为每月召开一次，于必要时得临时召集之。

第六章　经费

第十九条　本社经费分事业费、经常费两种。事业费得斟酌需要，呈请政府拨款补助，或由社向外筹集之。经常费由实验公演座券收入项下开支，如不敷支用时，得由理事会呈准主管机关后向外筹募之。

第二十条　本社经费之收支情形，于每年度终了时，造具收支清册报请政府核销，并于社员大会开会时公布之。

第七章　附则

第二十一条　各室、股办事细则，由各该室、股自行拟定，呈经理事会核准施行。

第二十二条　本简章如有未尽事宜，得提请理、监事会修改之。

第二十三条　本简章经社员大会通过，并呈准主管机关备案后施行。

云南戏剧改进社理监事姓名一览表

常务理事：杨据之

理　　事：庚晋候　杨竹菴　李子厚　朱丽东

赵诚伯　陈秀山　龙纯曾　缪云台

常务监事：李西平

监　　事：陆子安　陈振之　何夔臣　徐述先

中华民国三十五年一月十五日

常务理事杨德源呈

云南省行政院戏剧审查事项案

节陆字第 03853 号

中华民国三十五年二月九日

令饬教育厅、社会处、警务处暨市政府知照初核！

令云南省政府

"关于戏剧检查，在抗战时期，中央方面由中央戏剧电影审查所统筹办理。地方方面剧本审查由各省、市政府图书杂志审查处办理，戏剧上演检查则概由各当地政府主管机关（在省为教育厅；市为社会局；县为社教主管科）分别派员临场检查。抗战胜利以后，因书刊审查办法废止，中央图书杂志审查委员会及各省、市图书杂志审查处均经撤销，剧本出版既属于图书一类，自可毋庸再事审查。至于各地戏剧上演检查，如有因表演情节猥亵不堪，或诲淫诲盗，有损社会风化，可由当地警察机关依据违警法取缔，除分行外合行令仰遵照，并转行遵照此令。

昆明市政府训令

教警字第三一七号

中华民国三十五年八月二十一日

事由:为规定戏剧检查办法令仰知照由

令娱乐业公会

查本市各戏院及公私团体公演新旧戏剧之检查,本府为配合实际需要起见,特定戏剧检查办法如后:

一、凡关于戏剧演出应呈请派员前往检查。

二、旧剧及文明戏新排演者,仍应事先将脚本送呈教育局,经审核无碍签奉核准后始得公演,上演时由教育局警察局会同派员检查,如有未妥由教育局通知警察局照违警法取缔,至旧演者由两局会同随时抽查!

以上办法自即日起实行,合行令仰遵照转令各院遵照为要!

此令

市长曾

云南戏剧改进社为云南戏剧改进社无法维持恳祈派员接收或改组由

社总字十号

中华民国三十五年九月二十四日

窃查云南戏剧改进社自成立以来迄今三年有余,追溯原委系由省府政务会议议饬成立,其目的在训练艺员,改进戏剧,使没落之滇剧发扬光大。成立之初,纯以文化教育为宗旨,并组织理、监事会负责进行。惟训练艺员一项,旧有伶工行为腐化积习已深,无可救药,欲彻底改弦更张,非招收新生认真训练不为功,当经理、监事联席会议议决,招收新生一班,一切伙食费用,均由本社供给,经费来源亦由各理、监事捐助负担。嗣因物价高涨,米珠薪贵,募捐所得杯水车薪,无济于事,而政府又无丝毫公款补助,不得不自谋来源,始附设实验剧场,除由训练班学生实习外,并邀聘外界伶工参加,以卖座所得,维持训练班开支。

因此，本社由高级之文化性质降而为低级之营业性质，诚非得已，若能收支平衡则为训练本省艺员发展艺术教育起见，亦当任劳任怨，勉力支撑。惟是无米之炊巧妇难为，而外界又不能谅解，啧有烦言。迄今本社因剧场狭小，卖座有限，以致入不敷出，亏累甚巨。据会计股报告，总计已借垫肆佰余万元。若再长此拖延，公私交困，后患不堪设想。昨经召集本社理、监事及全体演员、学生开会，商讨善后办法，经议决：本社之成立在先，既由于省府政务会议发动，今限于事实无法进行，亦惟由呈请省府核示，或解散，或改组，或派员接收。在未奉省府明令以前，仍暂由本社常务理事负责维持现状等议记录在卷，理合录案呈请钧府鉴核迅予批示，祗遵实为公便。

谨呈

云南省政府主席卢

常务理事杨德源呈

云南省政府(为)云南戏剧改进社呈报该社无法维持恳祈派员接收或改组等情令遵知由

秘三字第795号

中华民国三十五年十月三日

原具呈人云南戏剧改进社常务理事杨德源三十五年九月二十四日呈一件：为该社无法维持，或解散，或改组，或派员接收，祈迅予批示祗遵由。

呈悉：准予解散，原有公物及各方所捐物品等着交市府接收保管，以重公物而备后用。除令饬昆明市府会同办理，暨分令社会处知照外，仰即遵照！

此批

主席卢

训令　　字号同前

昆明市政府训令

教字第六〇一号

中华民国三十五年十一月五日

事由：为规定各戏院新排剧本送局审核一案令仰遵照由

令 娱乐业公会 各戏院 （查填）

查各戏院公演戏剧，负有推行社教之责任，其剧情之优劣，关系社会风尚玉钜。本府为提高戏剧艺术，辅助社教推行起见，亟应取缔不良剧本，以期适合时代需要，兹规定各戏院新排剧本，应先行将剧本送呈本府教育局审核并会同警局办理，演出时照旧派员检查许可后始准上演，除分令外仰即遵照！饬遵照。（公会用）

此令

市长曾

昆明市政府训令

教二字第七五九号

中华民国三十五年十二月十二日

事由：为杀子报一剧内容暴露残忍有乖伦常应饬各戏院禁演一案令仰遵照由

娱乐业公会

令 各戏院 （请查填）
彩排茶室

查杀子报一剧战时原系禁演，乃战后以审核尺度放宽，遂间有公演者。该剧内容暴露残忍，有乖伦常，妨害善良风化，应饬以后不得再行公演，除分令外，合行令仰该院社室切实遵照为要！令转饬

此令

市长曾

昆明市政府训令

教二字第二四二四号

中华民国三十六年一月十九日

事由：查匡胤送妹一剧内容旦角台词过于鄙俗令仰各彩排茶社遵照修改由

会各围鼓茶社（查填）

查匡胤送妹一剧演出以来，经派员检查内容，旦角台词过于鄙俗，表情做工复多有猥亵之处，不但于滇戏身价有损，且属妨害风化影响社教，合行通饬各该社场以后凡唱演匡胤送妹一剧，对以上鄙俗动作及台词须一律删除，否则即予惩处，除分令外，仰该社室场即便遵照，勿忽为要！

此令

市长曾

云南省教育厅为本厅实验剧场筹备就绪开始工作呈请备案由

发文社二字第九四〇号

中华民国三十六年十二月二十九日

为呈请鉴核备案事：案查职厅前为遵奉钧府令转执行省参议会建议加强戏剧教育提倡正当休乐，应筹设完善之民众剧场，俾利施教。并奉教育部令饬改良地方戏剧，训练人才，以发挥社教功能，各等因，经即遵照并案切实规划，积极进行，爰将职厅管有前大众电影院房舍收回，酌加修改，筹组实验剧场一所，以为职厅实施社教机构之一。该场工作范围，包括话剧公演施教，教育电影之放映，并从事地方戏剧（滇剧花灯）之改良倡导、实验公演。此外，并作歌咏、演讲、音乐、演奏等广泛普遍之社教活动。关于话剧、电影以及音乐、歌咏等即由职厅剧教队电教队电教辅导处，担任工作。至地方戏剧之改良实验，即将现有滇剧工作人员，陆续加以训练整顿，加强工作，并为适应事业本身性质及需要起见，同时组织艺术委员会，聘请有关人士（教授专家及对艺术素有研究者）担任委员，负责设计编审工作，系与实际工作相因相辅，共谋推进。该场经费，决采自给办法，故除教育电影音乐歌咏演奏等外，于戏剧演出时，仍酌收票价，以维开支。复以本省各项社教事业，每因经费支绌，无法推展，今后该场竭力节约开支，冀有盈余，移以补助其他社教事业费用。现该场已大体布置就绪。拟订于三十七年一月一日，开始工作，除关筹办经费处理情形，俟整理后另案呈报外，理合将筹办经过，具文呈请钧府鉴核备案，示遵！

谨呈

云南省政府主席卢

云南省教育厅厅长王政

昆明市政府代电据市民盖世伶等呈为开设金碧滇戏院各情请核示由

发文民一字第五四二号

中华民国三十七年六月七日

云南省政府主席卢钧鉴：案据金碧滇剧院盖世伶等呈称，缘民为发展地方故有戏剧并维持同业生计起见，经租定本市武成路青年馆地址，开设金碧滇戏院，查该馆建筑巩固，环

境安谧，素为表演戏剧电影场所，以之开演滇剧，于社教娱乐，不无俾益，为此具文呈请钧府衡核准予立案，并发给执照，俾便开幕，而资营业，实为德便，等情，据此，正核办间并续据呈以该院，拟予六月四日正式开幕营业，每日分午夜二场，票座分甲乙丙三等，午场甲等叁万元，乙等二万元，丙等壹万元，夜场甲座伍万元，乙座叁万伍仟元，丙座贰万伍仟元，请备案等情，经查该院系租用过去青年馆地址，关于建筑治安及卫生设备均经职府派员查勘完毕，应行改善事项，亦经该院遵照改善蒇事，经如请准予开业。至所售票价核尚适合并准照售。除指令外，理合转呈钧府鉴核，当否之处，并祈示遵。

昆明市市长曾恕怀叩(三十七)巳虞印

昆明市警察局管理娱乐场所办法

约 1944 年

一、本局为维持社会安宁秩序与善良风俗，依据违警罚法暨遵照层峰命令拟定本办法。

二、凡在省会区域内开设之公共娱乐场所，除法令别有规定外，悉依本办法取缔之。

三、本办法所称公共娱乐场所系指电影、戏剧、清唱、魔术，以及其他供公众之娱乐而以营利为目的者均属之。

四、凡在省会区域内开设公共娱乐场所，事前应向本局声报请求登记，在本办法公布前已经开设者仍应补行登记程序。

申报之事项如左：

1、娱乐场所名称、地点、营业种类、主要负责人(创办人或经理)、演员暨全体职员之姓名、年龄、籍贯住址。

2、资体总额(独资或合资)。

3、房舍建筑情形(自建或租赁，建筑年月，及承建公司或商人之姓名、住址，暨建筑保固年限)。

4、太平间、太平桶、太平池等，及换气孔、厕所、门窗、痰盂、厨房、茶炉、以及其他消防卫生等之设备情形。

5、灯火之种类，及用电量与装置情形。

6、装有自动发电机者其装设及消防方法。

7、电影机、播音器之牌号、种类及架数。

8、坐位定额及编排次序。

9、各等票卷或茶资价额，以及各场营业起止时间。

五、前条各款事项，经本局审查合格予以登记后，发给许可证，再向市政府领获营业执照，始得营业。

六、娱乐场所超过需要，或在同一管区内开设特多，认为有影响安宁秩序之虞时，对新开者得加以限制，不准增设。

七、凡有左列情形之一者，应向该管警察分局报告转报本局备核：

1、变更内部组织及营业种类或修葺场所者。

2、改订票价及开演起止时间者。

3、停业、歇业、复业。

八、排演新剧，或换映新片，以及举行游艺会，应将剧名、片名、剧情、游艺节目及内容等项，于演唱映放举行前三日，呈报本局查核。

九、公共娱乐场所遇有左列情形之一者，应即报告在场弹压人员或该管警察分局：

1、场内有患急病或精神病人妨害秩序者；

2、场内有观客遗留之物件时；

3、场内有认为形迹可疑之人者；

4、场内发觉有携带危险物品者；

5、不遵守场内规则有妨害秩序或影响善良风俗之举动未为弹压人员发觉者；

6、发见买卖黑票或查知场内职工有勾结外人买卖飞票者。

十、凡有左列情形之一者取缔之：

1、剧影情词或表演态度上有损国家或友邦之尊严者；

2、有诲淫诲盗妨害风化之表演者；

3、剧情唱词涉于迷信邪说而又无劝善惩恶之意义者；

4、剧情有危险性或悖人道者；

5、流动之露天游艺妨害交通及安宁秩序者；

6、营业时间不遵守规定者；

7、门票、座券、茶资等有额外之需索者；

8、场内附售食品有妨害卫生及秩序之虞者；

9、发售门票、座券带有彩奖性质利诱观客者；

10、场内已经满座，临时从旁增加坐凳，妨害场内交通秩序者；

11、设座过于挤逼者；

12、场内有赌博或吸食禁品者；

13、非该场之执事员役而留宿者；

14、末经许可而在场内集会公开演讲者；

15、场内招待人员或工役无特别标帜或衣服不整洁者；

16、场内招待员役有言行粗暴侮漫观客者；

17、违反其他法令之规定者。

十一、凡有违反本办法第四、五、七、八、九、十各条规定事项之一者，按其情节依法分别予以惩诫、罚锾、勒令停业或歇业等处分。

十二、本办法如有未尽事宜得随时呈请修正之。

十三、本办法自呈准公布之日实施。

云南省人民政府文教厅报告

文教文字第□号

1951年9月27日

主送机关：西南文教部、云南省人民政府

抄送机关：云南省委宣传部、新闻出版处

我厅根据中央文化部1951年文化艺术工作计划要点及政务院关于戏曲改革工作指示的精神，已将今年4月由文联及剧改会主办的艺人讲习班改由我厅直接领导，并由我厅与文教局文联戏改会及艺人会同办理。现将筹备情况及拟办计划报告如下：

1、艺人学习会的主要教学目的：以政治学习为主，业务学习为辅，改造教育艺人，提高政治认识，明确阶级立场，培养爱国主义思想，使初步树立为人民服务的观点，为戏改工作打下基础。

2、艺人学习会的组织：学习委员会，由徐嘉瑞任主任委员，陆万美、饶博生、刘奎官为副主任委员，另聘各文艺团体各文教机关及艺人任委员。

干部方面：主委是由各文艺团体及文教机关抽调，另设脱产干部三人。

3、本期发动艺人三百名。参加学习大部为演员。

4、学习时间：两个月。本月十二日开学，十七日上课。

5、经费是由剧改专款拨用。

附学习计划一份。

厅　长　徐嘉瑞

副厅长　张子斋

李群杰

云南省人民政府文教厅函告滇戏实验剧团筹组情形由

文教文字第2号

1951年10月8日

我厅为发展人民戏剧事业，已成立“滇剧实验剧团”，是以西南戏院为基础，吸收彩排业余剧社人员参加，演员六十至六十五人，前台工作人员二十五人，由我厅领导。营业是企业化，以自足自给为原则。我厅只拨给开办费。现拟派栗成之为该团团长，罗香圃、高竹秋为副团长，马南屏为指导员。请备查。

此致

人事厅

文教厅

云南省人民政府文教厅所拟
云南省第一次戏曲工作会议办法

1951年11月7日

我省戏曲种类甚多，而一般皆为群众所喜闻乐见的。为了贯彻中央戏改政策，检查一下各地戏曲工作情况起见，特召开云南省第一次戏曲工作会议。其办法如下：

一、目的：了解各地戏曲情况，统一政策思想，提出有关今后戏改意见及问题，为今后戏改工作及此次西南区第一次戏曲工作会议准备条件。

二、代表名额：

1、云南省文工会议代表。

2、西南区第一次戏曲工作会议各地代表及特邀代表。

3、昆市各戏院、彩排茶室及各剧种联谊会一至三人。

4、民族事务委员会、民族学院各一人。

5、影剧业工会一人。

三、会议日期：11月11日为预备会；12日正式开幕；13日闭幕。会议进行程序见后(附表)。

四、汇报内容：剧种及分布情况；艺人活动情况(包括新戏演出、旧戏改编、思想改造、制度改革)；对戏曲方面做了哪些工作、解决了什么问题，还存在着什么问题。

五、报到日期及手续：定于11月10日持文工会议或本单位介绍信，到湖心亭文联戏曲工作会议秘书处报到。并支纳供给。

附：

会议日程

日期	会议内容
11月11日上午9时	保山专署、曲靖专署、武定专署、下关专署、普洱专署、个旧市汇报各地戏曲情况。
11月11日下午2时	楚雄专署、丽江专署、蒙自专署、昭通专署、宜良专署、文山专署、玉溪专署汇报各地戏曲情况。
11月12日上午9时	开幕词。戏改政策报告。昆明市戏改工作报告。
11月12日下午2时	分组座谈，讨论报告。
11月13日上午9时	10时半以前小组讨论。 10时半以后代表发言。
11月13日下午2时	总结报告。闭幕词。

云南省民间歌舞会演办法

省文化处

1953年3月

一、参加会演节目范围及选拔标准

1、范围：民间音乐如山歌、民歌、小调等的歌唱；民间乐器演奏；说唱，民间舞蹈，如兄弟民族舞蹈、花灯、兄弟民族戏曲等。

2、标准：在当地民间艺术中较为突出、较有特色者。

二、领导会演之机构

省组织"云南省民间歌舞会演委员会"，请下列同志为委员会委员：陆万美、黄铁、冯牧、曾克、张少川、杨东明、胡宗澧、叶扬、邓述西、吴大成、黎方、曹育华、徐枫、邓蔼、王旦东、戴旦、雷同、杨放、金重。

委员会之下设三个组：

演出组　组长：叶扬、邓弼；组员：邓述西、吴大成、黎方、曹育华、王旦东、戴旦、李晨岚、杨戈、李光启、杨力。负责节目选定、审查、加工、组织、上演等事宜。

资料组　组长：杨放、马剑云；组员：张锦琴、赵祖培、关绍孔、关云卿、祝又祥、周生甫、周沛昌。负责有关艺人、艺术组织、艺术形式、实物资料之收集整理等事宜。

秘书组　组长：雷同、丁贻礼；组员：万吉安、莫华芳、赵应芬。负责总务、招待、会场布置及宣传等事宜。

三、会演日期。

省会演日期自 3 月 10 日至 14 日。

四、参加会演之单位及其应注意之事项

1、指定昆明市、县（参加会演艺人十人）、楚雄（十人）、宜良（廿人）、蒙自（廿人）、大理（廿人）、玉溪（廿人）、丽江（十五人）如有突出节目，需增加名额时，可不限于此规定人数，但事先需报告会演委员会（设于省文化处内），如不足规定，亦不必滥竽充数。

2、云南民族学院文艺组、云南省文工团及人民灯剧团亦为参加会演之单位。

3、参加会演单位，需组织成代表队，由专区或县人民政府指派干部一至二人率领，携带会演节目及表演人员名单、有关资料于 3 月 8 日至委员会秘书组报到（秘书组办公处设于省文化馆内）。

4、代表队应携带之资料如下：

（1）、参加会演之民间艺术的沿革、活动地区、活动情况。

（2）、参加会演之节目名单，内容介绍，演出时间。

（3）、参加会演之艺人名册（包括姓名、年龄、籍贯、性别、艺龄、擅长表演之节目，业余或职业艺人，原工作单位等）。

五、经费

1、各代表队来回昆明之旅费及在会演期间之伙食，由大会供给，干部自带伙食，参加会演者需自带行李铺盖、日用必需品，住处由大会负责。

2、除舞台设备、灯光布景外，其他演出上之用具、乐器等由各代表队自带。

云南省人民政府文化局报告

（54）化艺字第 298 号

主送机关：省文委会

抄送机关：西南文化局、中央文化部

为了鼓励剧本创作及戏剧表演艺术的繁荣与提高，以为工矿、农村、边疆兄弟民族的生产建设服务，兹拟订《戏剧艺术工作奖励办法》。并拟在本年9月和12月举行二次优良剧目上演，是否适当？特报请核示

附戏剧艺术工作奖励办法一份

云南省人民政府文化局局长陆万美

1954年7月10日

云南省人民政府文化局戏剧艺术工作奖励办法

（一）戏剧艺术的创作是戏剧活动的主体，没有好的剧本，没有好的演出，我们的戏剧事业就很难发展，为了鼓励剧本创作，戏剧演出的繁荣与提高，产生更多的戏剧艺术的创作，为工矿、为农村、为兄弟民族的生产建设服务，以鼓舞其热情，保证工农业生产的不断高涨，因此特制订戏剧艺术工作奖励办法。

（二）本办法所指的戏剧范围如下：(1)话剧；(2)新歌剧；(3)花灯；(4)民族歌舞；(5)曲艺（如扬琴、评书、大鼓、杂技等）；(6)滇剧；(7)京剧；(8)及其他剧种。

（三）本办法所指的戏剧艺术工作，主要是戏剧艺术的创作，创作分为两方面，其一是剧本创作，如戏剧创作，改编，旧剧修改，舞蹈创作等；其二是戏剧演出；包括导演、表演、音乐、灯光、布景、服装、道具、舞台装置等；其次是戏剧行政工作，如剧场经营、管理、宣传、场务、及剧团旅行演出等。

（四）奖励项目：根据前面情况，分为下列几项：（甲）创作奖：(1)剧本奖，(2)演出奖；（乙）剧团剧场行政工作奖。

（五）奖励办法如下：(1)暂以昆明市为重点，俟取得经验，再推广全省，演出奖和剧团剧场行政工作奖，凡本市民营剧团社都可以参加，如系剧本奖，则不分专业业余的作者或团体都可以参加。(2)评奖设立专门机构，定名为“云南省戏剧艺术工作评奖委员会”，以省委宣传部文艺处、市委宣传部文化科、军区文化部、云南省文化局、云南省文联、昆明市人民政府文教局及专业业余对戏剧有心得者，各剧团老艺人或主要演员组成；设委员十至十五人，主委副主委二至三人。评奖工作，由省文化局、省文联主持，每年举办评奖两次，时间在年中及年尾，但必要时可以结合运动进行。(3)奖励分集体与个人，集体如剧团股、组、团、队等。(4)奖励具体标准如下：（甲）创作奖：剧本奖，分三等，一等奖金二百五十万至三百万元；二等一百五十万至二百万元；三等一百万至一百五十万元。（乙）剧团剧场行政工作奖，凡剧场管理如宣传、场务、票务等均在内，奖励分三等，一等一百五十万元；二等一百万元；三等五十万元。(5)奖金概以人民币发给。

（六）参加评奖的剧本，不限于本市，凡本省创作、改编、修改的都可以参加，以演出后评定为原则，但如有特殊情况，也可以仅就剧本来评定；演出评奖不拘剧本来源，外地的，本省的，创作、修改或原有旧剧本都可以参加，但暂限于本市剧团社，评奖时通过优良剧目上演周或上演月的方式进行，由评奖委员会主持。行政工作评奖通过本单位自己总结工作，评选先进工作者来进行。

（七）评奖对象：如剧本、演出，可由自己申请或由团体、评奖委员会个人推荐，行政工作评奖，通过评比由团体交委员会处理。推荐的标准如下：关于创作方面：(1)有一定思想性艺术性的剧本或演出对群众起到一定爱国主义、社会主义教育的戏曲。(2)在戏剧艺术上有一定成就或有了改革创造者。行政工作方面：(1)在经营管理符合中央规定者。(2)在行政工作上取得一定经验、创造者

（八）评奖采取民主评议上级批准方式进行。

（九）国营剧团奖励办法另订，但在未订出之前，暂以本办法办理。

云南省文化局印发
云南省第一次戏曲观摩演出计划（草案）

一、名称

定名为："云南省第一次戏曲观摩演出大会"。

二、会演目的

五年来，我省戏曲工作遵循着毛主席"百花齐放，推陈出新"的戏曲改革方针，在党委及政府的领导下，经过历次社会民主改革运动的教育，特别是总路线的颁布和国家社会主义建设伟大成就的鼓舞，艺人的政治觉悟，有了一定程度的提高，整理、改编了一些宣传爱国主义和社会主义思想的剧目，舞台形象有了一些革新，剧团内部的关系和一些不合理的制度，也有了不少改变，尤其是很多剧团，配合党的总路线和各个时期的中心任务，到工矿农村巡回演出，在向人民群众进行爱国主义、社会主义的思想教育，提高劳动人民的政治积极性和劳动热情方面，获得了较为显著的成绩。

但是，我们的戏曲改革工作，还不应满足已有的进步，更重要的还应该看到戏曲工作中存在着若干缺点和错误。几年来，由于我们对戏曲改革的方针政策宣传贯彻不够，对全省剧团的管理和帮助也差，以致在新剧本的创作和传统剧目的发掘、审定、整理上还非常不够，因而到处闹着剧本荒，剧目上演制度还没有很好的建立，演出上还存在着一定程度的混乱现象，宣传封建迷信、资产阶级腐朽思想的《封神榜》、《猪八戒招亲》等连台大本的"条纲"戏，还占有着相当大的比重，在舞台表演方面，丑恶庸俗的形象还未肃清，妨害剧情

的商业化的灯光布景也还经常出现。这些不良现象的存在，不仅不能配合我省的工业建设及农村互助合作的大量发展，适应广大人民群众对文化艺术的迫切要求，而且是不符合于党的思想工作的根本任务，甚至形成了严重的障碍。所以我局根据文化部“定期举行全省或全市的戏曲会演，奖励优秀剧目和舞台艺术上的创造和改革”的指示，以及我局第二次文化行政会议的决定，在本年举行一次全省的戏曲会演。

会演的主要意义在于学习。集中全省不同的剧种及优秀的剧目和演员，通过演出检查五年来各地执行戏改政策的情况，鼓舞戏曲创作，提高舞台艺术的革新和创造，彼此向优秀的戏曲遗产学习，向优秀的技术学习，向戏曲改革的正确经验学习，同时反对保守主义，也反对粗暴作风，纠正工作中的缺点和错误，总的达到肯定成绩，接受教训，在现有的基础上向前推进一步，积极努力将戏曲艺术逐步提高到新的时代的水平，更好的为社会主义经济建设服务。

三、选拔方针

(一)剧种：根据我们的主观力量和中央的戏改政策的精神，我省戏改工作应以地方戏为重点。花灯与滇剧(尤其是花灯)在云南流行最广，与劳动人民的联系密切，因此，会演是以花灯滇剧为主，其次是京剧。

(二)剧目：参加此次会演的剧目分为：

1、观摩剧目(参加大会评奖)

2、展览剧目(不参加大会评奖)

(三)选拔标准：

1、观摩剧目：表现现代生活的及历史生活的都可以参加会演。

(1)、表现现代人民生活的新剧目，最好是本省的创作，其次是根据小说、诗歌改编的，再其次是以话剧或其他外来剧种翻改的，内容要能正确宣传社会主义思想，并有一定的艺术性为人民群众所欢迎的。

(2)历史剧，应以该剧种经过整理的传统剧目为主，其次是创作和翻改的其他剧种的；内容要有一定的人民性，符合于正确的历史观点，艺术风格上能表现本剧种的特色。(神话剧等在内)

2、展览剧目：分为两种：

(1)因某种情况不能参加此次评奖的较优秀的剧目。

(2)属于剧种介绍的，或具有特殊风格以及表演特殊技艺的。

3、大本戏或单场戏都可，但大本戏演出时间不超过三小时半。

4、参加会演的剧目，不论大戏或小戏，必须根据剧团人力物力的实际条件，每个专区的剧目，除特殊情况，每一剧种的演出时间最多不超过三小时半。

四、会演规模

参加大会的代表分为三种：一种是参加演出的，一种是只参加观摩的，另一种是特邀代表，各剧种都以专业艺人为主，但是花灯因专业剧团不多，而且民间的特色较多，所以有一定条件的（有适当的剧目与演员的）地区，业余花灯艺人也重点参加。

此外，邀请一部份有关的文艺工作者、专家参加，专区的代表队，领队最好是各专署或县文教科的负责同志，参加的地区、剧种及人数规定如下：

（一）特邀四川省代表三至五人、贵州省二至三人、西康省一至二人参加。

（二）昆明代表队：

第一队：包括省花灯团、省滇剧团、昆明人民灯剧团共九十人。（由省文化局负责组织）

第二队：为昆明市其他剧团组成之京、滇剧代表队共五十五人（由昆明市文教局负责组织）。

（三）曲靖专区代表队（包括滇剧、花灯，并必须有介绍嵩明花灯传统剧目的节目）共三十人。

（四）玉溪专区代表队（花灯、滇剧）共三十人。

（五）大理专区（包括下关市）代表队（滇剧、京剧）共二十人（如有可能组织弥渡花灯，则代表人数可适当增加）。

（六）楚雄专区代表队（楚雄、姚安、元谋的业余花灯）共二十人。

（七）蒙自专区代表队（滇剧、京剧）共三十人。

（八）个旧市代表队（滇剧、京剧）共二十人。

（九）保山专区观摩代表三人（如有可能组织傣戏，则可预先向局报告，考虑组织傣戏参加，如有困难，则仍只派观摩代表参加）。

（十）丽江专区观摩代表三人。

（十一）临沧专区观摩代表三人。

（十二）昭通专区观摩代表三人。

（十三）文山专区观摩代表三人。

（十四）思茅专区观摩代表三人。

以上各地区的代表（包括艺人及文艺工作干部）共为三百一十三人（不算特邀代表），经分配后，非经筹备委员会批准，不得超额参加。

五、组织机构

在筹备期间，先建立"云南省第一次戏曲观摩演出大会筹备委员会"。委员十一至十五人，由省文化局、省文联、昆明市文教局、省文工团、省花灯团、省滇剧团、军区京剧团及与戏曲工作关系密切的文艺工作者组成之，其中推选正副主任委员各一人，常务委员五人，

委员会下设办公室，办公室设正副主任一至三人，下设业务、宣传、行政三组进行筹备工作，至大会开始后的领导机构另由筹委会商议决定。

六、大会工作步骤

(一)第一阶段：以发掘搜集剧目为主，首先分层发动干部和艺人，学习有关会演文件，初步明确会演的目的与要求，然后进行发掘搜集或创作整理工作。

(二)第二阶段：以选拔加工为主，进行剧本的整理加工后即进行排练，加工提高。

(三)第三阶段：预演选拔确定剧目。

省局各季度工作的安排：

第一季度：

1、制定会演计划，发出会演指示。

2、昆明展览，挑选剧目。

第二季度：

1、建立筹备委员会，进行筹备工作。

2、组织选拔小组，下专区选拔剧目。

3、组织重点的剧团艺人学习。

4、准备各种有关资料。

第三季度：

1、对选拔剧目的加工整理，各专县有关资料集中送省。

2、完成各种准备工作。

3、检查昆明的会演剧目。

第四季度：

1、会演。会演日期暂定为9月25日开始

2、总结。

七、参加会演的各专县应做的工作

第二季度：

1、组织筹备小组(包括党委宣传、文教部门及有一定能力的艺人)。

2、学习会演文件。

3、发掘优秀剧目，挑选优秀演员。

4、搜集编写有关戏曲资料和艺人介绍。

第三季度：

1、将有关的资料报送省的筹备委员会。

2、确定并组成代表队。

3、审定选拔的剧目。

4、对审定的剧目加工提高，并报省批准。

5、9月22日来昆明报到。

八、会演地点、时间及经费

（一）会演地点：昆明市。

（二）会演时间：定9月25日开始至10月10日结束。（最多至10月15日）

（三）会演经费：在精简节约的原则下，根据实际需要开支，反对铺张浪费，详细预算由筹委会拟定。

九、代表待遇

（一）参加会演及展览演出的各专县专业及业余艺人代表，均由大会供给食宿及来往旅费。

（二）各专县文艺工作干部及只参加观摩的艺人代表，除由大会供给住宿外，均须自带供给和旅差费。

（三）昆明市代表，勿论艺人或干部，一律自理食宿。

（四）各代表队演出业务上所需用具，除灯光设备及一般舞台所用的桌椅由大会供给外，其余一概自备。

十、其他

（一）会演评奖办法另订。

（二）会演学习方案另订。

（三）会演的干部调配办法另订。

（四）其他有关会演的各项具体规定另行通知。

云南省文化局

1955年4月23日印发

云南省民间职业剧团登记管理工作计划（节录）

云南省文化局(55)化艺字第190号

一、根据文化部(53)文部周字第三三八号“关于私营剧团登记和奖励工作的指示”及(54)文部厅字第五三四八一九号颁发“关于民间职业剧团的登记管理工作的指示”精神，以及全国文化局局长会议传达精神，并结合我省实际情况，拟于今年第三季度进行民间职业剧团重点登记，以取得登记工作的经验及培养一批登记工作的干部为全省民间职业剧团登记工作创造条件，预计在1956年上半年全部完成。

二、我省民间职业剧团在1952年初步调查数字为十九个，至1953年第一次文化行政会议时，重新统计为二十五个（昆明人民灯剧团、云南戏院、劳动剧团、杂技队、云光剧团、大观戏院、曲靖剧团、宜良剧团、玉溪剧院、通海剧团、澄江剧团、江川剧团、蒙自滇剧团、蒙自京剧团、开远京剧团、个旧京剧团、个旧滇剧团、建水剧团、大理滇剧团、下关京剧团、凤庆剧团、鹤庆剧团、昭通剧团、会泽文艺组、临沧剧团、（未将昆明曲艺联包括在内），截至目前止，有二十七个（石屏滇剧团及武定滇剧团，因其条件不够，我局尚未批准，但在当地文教科同意下，已作营业演出），共有演员职员一千四百四十一人。从数量上来看，是逐渐增多，但从质量上来看，无论是上演剧目或剧团管理上，都还存在一些问题。虽然几年来，在党和政府的正确领导下，这些剧团大都初步进行了一些改革，现在基本上都是进行合作经营的“共和班”，艺人政治觉悟有了提高，上演剧目与舞台艺术也有了改进，但由于有些剧团原来的基础很差，建立时很草率，只有少数演员和少许行头，就组成一个剧团，于是经常向各地邀约演员，致引起剧团与剧团之间的隔阂及部分演员情绪不安，造成混乱现象。还有些剧团经常上演封建迷信的连台大本戏，如《再生缘》、《四下河南》、《柳木剑》等。为了加强对民间职业剧团的领导和管理，防止其盲目发展倾向，保障其合法权益，并逐步提高演出剧目与表演艺术的质量，进一步改革与发展人民戏曲事业，使戏曲艺术逐步提高到新的时代的水平，更好地为社会主义建设服务，拟于今秋明春进行全省民间职业剧团的登记工作。

三、我省民间职业剧团大约可分为三种类型：

1、政府派了专职或兼职干部，组织制度较健全，业务水平较高，营业收入较好，有一些公积金和公共财产。上演剧目与舞台艺术都有所改进者。

2、政府没有派干部，但基本上还是照管的，组织制度不够健全，业务水平不高，营业收入较差，有少部分公共财产，上演剧目及舞台艺术改进不大者。

3、各专县、市文化部门无暇照管，组织制度不健全，业务水平差，演员少，服装道具残破不全，营业收入很差，有时不能维持生活，多半上演“条纲”的连台大本戏，舞台艺术没有改进，在成员成份上，甚至有反革命分子、资本家、流氓地痞混迹其中者。

从以上三种类型来看，剧团条件相差悬殊，在登记中就必须根据不同情况，有计划、有区别、有步骤的来进行。

四、由于我省今年举办全省戏曲会演，组织一批干部分赴专县选拔剧目，如果将登记工作单独进行，则干部就不敷分配，主观力量太弱，因此，只有将会演选拔工作与登记工作结合进行。

五、根据我省实际情况，今年度拟以重点登记与一般了解相结合的办法进行，裨便进一步掌握全省剧团情况，重点取得经验，为下一步全省剧团登记工作打下基础。

六、全省民间职业剧团的登记工作，分为三个阶段进行：

第一阶段：学习准备（5月至7月）

1、根据文化部指示精神与我省实际情况，制订“民间职业剧团登记条例”及“登记计划”。

2、结合戏曲会演的学习，布置全省文化干部及剧团艺人或剧团骨干，进行学习文化部登记工作指示及本省登记条例。

3、印发学习文件，印制证件及各种表格，做好材料准备，

第二阶段：重点登记，取得经验，为下一阶段打下基础(8月至12月)

1、昆明人民灯剧团、云南戏院、杂技队、劳动京剧团、玉溪戏院、曲靖宜良剧团、蒙自滇剧团、个旧京剧团作为重点，先行登记，由选拔小组与当地党政领导取得联系研究与拟订具体登记计划，在进行工作中，经常向当地领导汇报工作，以便正确地稳步地进行工作，。

2、由重点剧团向当地文教科申请登记，经当地文教科详细审查后报省文化局核准发给登记证。

3、已进行登记的专县、市文教科，作好登记工作的总结。

4、结合全省第三次文化行政会议，与各地文教科科长研究，布置全省民间职业剧团的登记工作。

第三阶段：稳步地开展全省剧团登记工作(1956年1至6月)

1、各专市、县文教科根据第三次文化行政会议的布置，结合当地实际情况，制订剧团登记具体计划，报省文化局批准执行。

2、按照计划有步骤有分别地进行登记。

3、各地文化部门做好登记工作的总结，检查登记工作情况，并处理登记工作中的遗留问题。

七、通过全省戏曲会演及剧团登记工作后，应加强对民间职业剧团的政治思想领导，提高艺人政治觉悟，建立国营剧团，重点辅导剧团与各专县剧团的联系和辅导关系，提高他们的业务水平，鼓励上演优秀剧目，并逐步建立剧目上演制度，鼓励创作和舞台艺术的革新，使戏曲事业进一步地发展与繁荣。

八、在进行登记时，应主动争取当地劳动局、公安局、工会、青联、妇联等有关部门的支持与协助，及时解决登记中可能发生的一些问题，以保证登记工作的顺利进行。

云南省文化局关于发展剧团的若干问题的通知

(56)化艺字第248号

各专署，个旧市、昆明市文教局，德宏、西双版纳自治州，怒江、红河自治区：

近来各专、县新发展的专业剧团及将民间职业剧团改为国营剧团的很多，这显示了各

地在发展艺术事业上的积极性，但上报批准的手续却不一致，有的由专署批准，有的由县批准，抄报我局备案，有的已将成立，向我局报告，却不将详细情况附来，待我局复函要详细材料时，则又未将材料上报，又有的成立了剧团也未上报；造成一些工作中的困难。为了使今后工作统一，对发展专业剧团及成立国营剧团等方面，特作如下通知：

（一）请将你区现有剧团（包括原有的、今年新成立的）及今年内准备发展的剧团数目分别剧种、成立时期、所在地、剧团性质（是政府建立的还是艺人自办的？）几项写成材料报送我局。（主要是新发展及将发展的）

（二）新成立剧团，应先由县或专区将剧团筹建经过、剧团性质、人员情况（包括名册）、剧团组织机构、设备情况、经济情况及成立后该年度的计划报我局，经我局批准后，方能成为正式的专业剧团（业余剧团、文艺组等不在此例）。新成立剧团的性质，由我局批准。

（三）民营剧团转国营，应具备以下几项条件：

1、剧团组织成员的政治历史情况清楚，当地文教主管部门能经常加强对他们的政治思想教育。

2、经济上不要政府补贴，能自给自足，进一步达到企业化并能上缴利润。

3、能经常上演，有一定数量的保留节目，在艺术上有一定的水平，有较优秀的导演、演员。

4、有固定的演出场所，有一定的服装道具等设备，有完善的制度。

5、剧团自愿。因此，应根据上述条件将具体情况报经专署同意，再送我局最后批核。

（四）各剧团由当地文教主管部门直接领导，但在业务上同时受省文化局的领导。

以上，请考虑实行。

附件：文化部关于马戏、杂技等行业不宜过早改为国营的指示（摘要）一份。

1956年6月14日

抄报：文教办公室、省委宣传部。

抄送：昆明市人民委员会，玉溪、澄江、江川、通海、曲靖、陆良、文山、嵩明、永胜、楚雄、武定、禄丰、姚安、大姚、弥渡、昭通、会泽、大理、凤庆、鹤庆、临沧、石屏、建水、蒙自、开远县人民委员会，下关市人民委员会。

云南省文化局关于举行全省戏曲剧目工作会议、举办老艺人祝寿会及开办第一期传统剧目整理讲习班的通知

（56）化艺字第392号

市文化处、有专业或花灯业余剧团专区（参看表列专区）及有剧团的县：

我局为了加强戏曲工作的领导，推动全省戏曲工作发展，进一步贯彻中央政策，决定

举办一个全省剧目工作会议，一个传统剧目整理讲习班，及为老艺人祝寿会，现将有关问题详细说明如后：

一、云南省戏曲剧目工作会议

（一）会议主要目的：传达全国剧目会议精神，肯定几年来剧目工作成绩，找出目前剧目工作存在的主要问题，通过会议，达到扩大和丰富戏曲上演剧目，逐步做到质量高、样品多，把戏曲剧目推向新的繁荣，满足人民日益增长的文化生活。

（二）会议内容：(1)传达本年6月中央召开的全国戏曲剧目工作会议中央指示的有关方针政策；(2)讨论并制订各剧团两年的剧目规划。

（三）会议日期：10月10日上午大会开幕，预计15日结束。

（四）开会地点：昆明市。

（五）代表：(1)干部代表，专区（市）要求直接管理剧团的文化科或党委部门同志（如正副科长、文化专职干部或与剧团直接有关干部）参加；(2)艺人代表以花灯、滇剧、京剧专业剧团中，平时着重搞编剧或有一定编剧能力将来能培养者为主，根据当地剧团情况，每个剧团应有一个代表。

（六）参加地区和代表名额：（略）

（七）资料：这次会议，除集中学习全国剧目工作会议的政策外，要求每个专业剧团初步订出两年（1956年下半年起到1958年上半年）传统剧目发掘、清理、整理及新剧目创作的规划草案，交由专区（市）干部携带来昆；万一有困难，一时不能集中，可由各剧团自行携带，到昆明后再由专区干部集中汇交也行。在拟定规划时，望在下列三方面做出两年内具体计划：(1)本剧团能发掘、清理传统剧目多少个（以单场戏为单位，够半晚上时间的算三个单场，够一晚上演出的作为五个单场）开列出剧目名单；(2)整理、改编传统剧目多少个，希望开出剧目名单和数字；(3)创作、移植新剧目多少个，这些新剧目能写出剧目的就写，不能写的就适当估计一个数字；(4)剧团如何保证实现这个计划？比如本剧团能搞这一工作的有多少人，有关干部能动手的多少人，分布在附近的机关、团体能动手搞的业余文艺工作者有多少人，如何团结合作、建立健全组织等，都望写清楚。此外，各剧团和老艺人如保存有老剧本者，可以带来昆明，可用的当付给适当的报酬。另一资料是几年来剧团在剧目工作上、学习上、营业上的情况和对艺人的福利等。

（八）说明：(1)第（七）项所指传统剧目的发掘，一种是剧团艺人现在已有的手抄本或过去的铅印本，征求得到本人同意（不愿交的就不要强迫）交剧团准备清理或整理的，也算发掘；另一种是本剧团能演出的老戏，但无笔录剧本，或本剧团没有演过但老艺人能口述的，准备在这两年内记录的，就列入发掘剧目里；所指清理工作，是有一种老戏不加修改即可演出，只是在小地方润饰一下的，可以列入清理。所指整理改编者，就是其中有好的坏的，必须修改重写的，就算整理，如果改动十分大，几乎等于创作的，就列入改编。移植就是

把其他剧种的剧目，改换词韵或话剧改戏曲，都列入这一项。(2)在本剧团拟订初步计划时，必须动员老艺人，如果目前有些问题干部不能解答解决的，可以就大家的认识、体会权且把规划初稿弄出来，到昆明后再解决。

二、云南省文化局整理传统剧目第一期讲习班

(一)目的和要求：本班举办，首先是要求通过讲习班的形式，整理出一批可供上演的花灯、滇剧、京剧传统剧目，同时结合实际工作，为各地区专业剧团培养一批剧目工作的骨干分子，今后回原单位起组织带头作用，开展剧目工作，为完成两年的剧目工作规划打下基础。

(二)主要工作：讲习班的主要工作有两项：(1)搜集记录一批花灯、滇剧、京剧的没有剧本的传统剧目；(2)清理、整理出花灯剧本二十个，滇剧五十个，京剧十五个(都是以单场为单位)。

(三)学员条件：(1)凡有写作能力或有一定文化水平而有培养前途的剧团艺人或文化部门工作干部；(2)能口述传统剧目的老艺人；(3)不论艺人与干部，政治历史必须清楚。

(四)学习期限：三个月。

(五)报到及开学日期：1956 年 10 月 8 日报到，结合参加全省剧目工作会议以后，即正式开学。

(六)参加的剧种及学员：参加本班学员，滇剧以专业剧团艺人或熟悉滇剧工作干部为主，花灯则业余老艺人或专业剧团艺人及熟悉花灯工作干部均可。现因宿舍、经费、人力等问题困难很多，因此，专区团、京剧，本期暂不参加。抽调学员：(1)由我局指定；(2)由剧团推荐，当地文化主管部门决定。

(七)资料：(1)参加本班学员，如果事前自己已选定整理剧目，或过去整理过有提高必要者，可以自己带剧本来，但必须要把原底本一起带来，如一时不能自选剧目者，将来就由班部决定；(2)学员携带一份简历、鉴定，交班部参考。

(八)学员待遇：(1)民间业余艺人及特聘业余文艺工作者，车旅、食宿等费均由本班负责，如系农村农民，每月由本班补贴工资；(2)工作干部、专业剧团艺人，车旅费、工资由原单位负责，本班只照顾水电、住宿、纸张等项，在学习期间补贴一点个人伙食费。

三、云南省戏曲界名老艺人祝寿会

(一)举办目的：为了鼓励戏曲界热爱工作、发挥艺人创造传统精神，重视民族遗产，尊重老艺人，激发老艺人积极性，决定举办一次全省性的祝寿会。

(二)祝寿对象：根据(1)戏曲界年在六十岁以上者；(2)在戏曲艺术上过去或现在有一定贡献和一定威望者；(3)历史清楚者三个条件。今年祝寿对象，我们初步提出刘奎官(京剧)、罗香圃、张子谦、周少林、黄雨清、竹八音、王飞云、束云程、蔡云洲(滇剧)、张万育(花灯)十人。除此而外，各地如发现与上述三个条件相符合的，或者对上面我们提出的人有什

么意见、问题，希在9月底前来信告知。

（三）祝寿会日期：本年10月16日在昆明集体举行。

（四）祝寿会的老艺人，除参加祝寿会外，同时要参加剧目工作会议与讲习班，但不一定到结业。

（五）大会代表，即结合全省剧目工作会议代表名额，不再另推派代表。

（六）大会由我局送礼；各专区如有寿礼，可以携带来昆明。

四、代表、学员报到问题

（一）报到日期：代表、学员、祝寿老艺人，一律在10月8日到昆明报到，报到时要携带当地文化主管部门介绍信，否则概不接受。

（二）报到地点在昆明市翠湖北路五号。

（三）各地代表、学员，均须准备粮票，于报到时交大会或讲习班。参加剧目工作会议代表携带半个月粮票，参加讲习班学员携带三个半月粮票。各地代表来昆时，并须自带行李，未实行粮票地区，必须由粮食部门打给证明。

五、准备工作及其他

（一）各剧团在订规划前，可先由当地剧团领导部门组织一、二次普遍的学习。学习文件以《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义》（张庚著，载《文艺报》1956年13期），7月号《戏剧报》社论等两篇文章为中心。在学习讨论基础上订出本剧团剧目工作规划。

（二）学习讨论后，写出两个材料：(1)本剧团剧目工作两年规划；(2)学习讨论中的认识和问题，以及剧目工作中存在问题等，于报到时交剧目工作会议资料组。

（三）这次有关剧目工作的会议、讲习班等，是关系今后整个戏曲事业发展的关键之一，希望有关部门予以重视，除开一部分不必对剧团公布的问题外，其余各项，我们已另文直接通知专业剧团的县及专业剧团，最好文化部门能有干部直接协助筹备。

（四）为了加强筹备工作，现在已建立云南省剧目工作会议、老艺人祝寿会及剧目讲习班筹备办公室，如各地在筹备期间有什么问题，可以直接与该室联系，通讯地址在昆明市翠湖北路五号。

1956年9月20日

抄报：文化部、省委文教部、省委统战部、省人委文教办公室。

云南省文化局关于对民间职业艺术表演团体和民间职业艺人进行救济和安排的方案（节录）

（一）根据中央文化部(56)文沈戏字第151号“关于民间职业艺术表演团体和民间职

业艺人进行救济和安排的指示”，要求各级文化部门必须充分地重视民间职业艺术表演团体和民间艺人这支队伍，认真地加强对于他们的领导和管理，继续帮助他们提高思想觉悟，改进艺术质量，并且对于他们的生活进行切实的全面的安排，以便提高广大艺人的积极性，发挥他们的特长和作用，更好地满足人民日益增长的文化生活的需要。又根据中央第154、74号文通知，拨下十一万元给我省，作为救济和安排的专款。我局根据中央指示的精神，结合我省的具体情况，在全省专职文化干部及剧团负责人会议上，对于如何救济和安排进行了研究，最后由我局拟订这一方案。

（二）到目前为止，我省共有各类职业艺术表演团体49个，其中由我局直接领导的国营剧团共5个，即省花灯团、省滇剧团、省话剧团、省歌舞团和省杂技团（尚未报请文化部备案），各专区或各民族自治州（区）所属的歌舞团、队或文工团队共5个，即丽江文工队、大理歌舞剧团、德宏歌舞队、红河歌舞队、西双版纳文工队。工会系统的文工团队2个，即省总工会文工团、个旧工会文工团。此外尚有民间职业剧团和专县自己改为地方国营的职业剧团37个，即：昆明的云南戏院、劳动剧团、市滇剧团、曲靖区的曲靖剧团、嵩明剧团、寻甸剧团、陆良剧团和泸西剧团；昭通区的昭通剧团、会泽剧团、巧家剧团；楚雄区的楚雄剧团、武定剧团、大姚剧团、姚安剧团、禄丰剧团；大理区的下关剧团、大理剧团、鹤庆剧团、弥渡剧团；丽江区的永胜剧团；玉溪区的澄江剧团、江川剧团、通海剧团、新平剧团；蒙自区的蒙自剧团、南湖剧团、开远剧团、建水剧团、石屏剧团；个旧的京剧团和滇剧团；临沧区的临沧剧团、凤庆剧团；文山区的文山剧团和广南剧团。

此外，在昆明、下关和个旧，还有三个曲艺组、全省剧团及曲艺组的从业人员约在2500人左右，其中又以37个民间职业剧团的人数占大多数，在这些剧团中，有13个是在社会主义改造的高潮中才建立起来的，建立得比较匆忙，问题也多些。

所有的民间职业剧团，有几个带共同性问题：

第一、剧团的分布不够合理，有的剧团搞的剧种太杂，专县的城市，一般都很小，一个县往往养不活一个剧团，尤其是如果单靠在城内演出，就更成问题。因此，这些剧团就不能不以绝大部分时间放在乡下巡回，巡回是可以的，问题是一方面巡回的区域不广，有的专区剧团多了，巡回就彼此发生冲突，另一方面是没有休整时间，巡回时间过长，演员疲劳，没有排练整训时间。

此外，好些剧团是滇剧、花灯都搞，这样需要的人就多，但人多了又养不活，因此搞滇戏的也兼搞花灯，影响演员对于艺术的钻研。

第二、缺乏最需要的有一定艺术水平的编导、主要演员及乐师，原有的人员没有人在艺术上给予指导，剧团的艺术质量提高得很慢，这是个普遍性的问题，国营剧团本身的人力也不强，无法供应各专县剧团，这也是影响艺术质量提不高的主要原因之一。

第三、剧团的设备很差，好些剧团没有固定的剧场（包括国营剧团在内）；有的剧场是

露天的，搭个草棚子的，行头、刀枪把子、乐器等设备一般的都差，不像个样子；有的剧团是借别人打腰鼓的服装来演戏，正派反派角色穿一套衣服。

第四、剧团成员的生活，根据调查，饿饭的还没有，可是宿舍、衣服、医药、被服等发生困难的就比较多了，而困难的程度和形成困难的原因也有所不同，几个京剧团一般的生活都比较好，有的平均工资在六十元以上，这些剧团的某些人员生活之所以比较困难，或者由于剧团人员太多，或者由于工资不合理，或者由于不正当的原因欠了债，或者由于子女过多，但他们困难的程度并不太大。另外有些地方剧种的剧团，却就很困难了，有冬天无棉被，平时无换洗衣服，甚至靠典当过生活的，在居住上几代同室的现象并不少见，从长远考虑，要彻底解决剧团及艺人的困难，根本问题是帮助他们提高演出质量，这就需要既有紧急的救济，又有比较切实的安排，为提高演出质量创造条件。

（三）全省的三个曲艺清唱组织，以昆明的为最大，成份也较复杂，至于零散活动的职业艺人，底还摸得不透，根据各地汇报的材料看来，由于云南的小城市多，码头少，艺人总数不多，稍有成就的艺人大都被吸收到各职业剧团中去了，所以零散活动的艺人不多是可信的，现在汇报的不上百人，这些人的生活大都要救济和安排，由于底还摸得不透，因此一方面要就现在已知的进行救济安排，另外还要再进一步摸底。此外，在兄弟民族聚居区，还有兄弟民族零散活动艺人的安排问题（如傣族的章哈）根据专县汇报的情况，主要是对他们进行教育及工作上的组织问题，但也需要进一步了解他们的情况。

（四）根据中央指示，在这次的工作中必须贯彻执行救济补助和积极安排相结合，推动艺人自力更生，互相帮助和政府必要的补助相结合，以及民间职业艺术表演团体和民间零散活动的职业艺人兼顾的方针，结合我省的具体情况，我们计算要救济的艺人数目占全省艺人总数的20%上下（这是根据剧团最多、艺人最多的玉溪、昆明、楚雄三地的情况计算出来的，昆明要救济的约占22%，玉溪20%，楚雄15%）。至于救济与安排款项的分拨，根据计算救济费约占总数30%，安排费约占70%（昆明地区所提救济费占总需要款数25%，文山所提救济费约占所需款数$\frac{1}{6}$），当然这只是个大约的救济范围与款子的分配比例，各专县（市）各剧团的情况还有所不同，应根据不同的情况再具体确定应救济的艺人数目及款子的分配比例。

（五）至于救济和安排的步骤，应首先搞救济，要求在今年内处理好救济工作，因为冬天已到，有的艺人缺棉衣、棉被，先帮助他们解决过冬问题。安排则应仔细研究，做出切实可行的方案，在明年一月前进行初步的安排，以后逐步设法比较彻底地解决问题。

（六）关于救济应该掌握下面几点：

其一、救济的目的，是使生活确有困难的吃得上饭，穿得上衣，保障他们最低限度的生活，它不同于工资改革，因此标准不能要求过高，大体上一个人有四十元到五十元，可以维持三个月的生活及一套棉衣（以我省一般剧团的生活水平计算），自然不是平均主义地分

配，还要看不同的情况办事，这次救济不能解决负债、福利等问题，主要是生活救济。

其二、救济的范围应该照顾到各个方面，不论是戏曲、曲艺、杂技、木偶、皮影、歌舞等班社，不论是已在社会主义高潮中改为国营的或未改为国营的，不论是演员或职员，不论是在业的或新近失业的，只要生活确实困难，都要进行救济，但又要有重点使救济款项落到生活真正困难的剧团和艺人手中，对于在艺术上曾经有过贡献但现在失去工作能力而又无人奉养的老艺人，收入不多而家庭负担过重的主要演员，因家庭发生生、老、病、死等变故而生活发生严重困难的人员应该特别予以照顾。

其三、在救济的方法上，要有领导地通过群众路线方式进行，由政府说明目的、方针、办法，而由艺人群众组织、艺术表演团体、艺人自己民主评议，力求公平合理，救济办法要简便易行，使救济款项能迅速发到团体或艺人手中。

（七）救济还必须与安排结合，安排，是设法使剧团改善演出条件，提高艺术质量，达到自给自足，使艺人在生活及工作上得有所归依，……。

（八）在安排中要注意以下几个问题：

1、安排的主要目的是要能提高剧团的艺术质量，使剧团增加收入，自给自足。

2、对于上演节目应放宽尺度，不能要求过高过苛，历史上遗留下来的传统节目，有的虽无直接教育作用，但能使观众得到休息和娱乐，只要没有严重的毒素，应一律允许演出，即使有某些毒素，但稍加整理修改，就无大害处的，也应准许在修改后演出，并应帮助艺人整理创作排练新节目，对于新节目，文化部门不必事先进行审查，演出后多作积极鼓励，少作消极指责，除了反对现实、政治，需经过一定的组织手续，审查决定禁演的以外（我们的意见是由地专负责，报局备案），不得加以禁止。

3、要注意必要的组织上的调整和安排，由专区负责作全盘考虑，对剧团及艺人进行必要的调剂、合并等，但必须要：

（1）要有关剧团和艺人双方自愿，并对他们的生活有切实的安排；

（2）有利于艺术质量的提高和艺术事业的发展；

（3）事先要有充分准备，先选择条件成熟的试办，创造经验，不要全面大搞，以免发生混乱；

（4）对确无艺术工作的技术和经验也不担任任何实际职务的人员，设法协助他们转业，在未找到新职业前，仍应安置在剧团内，不得随意遣散。

4、对曲艺组织成员及流散职业艺人，弄清他们的底细，或吸收入剧团或安排他们进行演唱，或协助其转业，也应做仔细处理。

（九）救济和安排款项，由我局拨给专区，由专区统一使用，并需半月向局汇报一次情况，此项款项不得扣压，不得挪作他用，并保证用得恰当，款项使用不受财政年度限制，但尽可能争取在今年内（救济费）最迟在明年一月前（安排费）发放到剧团及职业艺人手中。

各地文化（文教）部门应将此任务作为一项紧急的政治任务，在当地党政领导机关的统一领导下，有计划有步骤地做好，加强政治思想工作，反复向工作人员及艺人说明方针、办法、目的及政治意义，防止偏差（如救济不安排，安排不救济等），文化局组织一个小组负责管理此项工作，定期检查，总结经验。

云南省文化局通知召开全省第二次戏曲剧目工作会议

(57)化艺字第 581 号

各专（市）、自治州文化科，各戏曲剧团：

今年 4 月中央文化部召开了全国第二次戏曲剧目工作会议，对今后剧目开放问题作了讨论和决定。为了贯彻中央的指示精神，我局决定于本月 28 日召开全省第二次戏曲剧目工作会议，传达全国会议精神及研究我省当前有关戏曲工作的重要问题。为此，特发此通知，希你单位于接到通知后选派代表，照本通知规定注意事项，按期到昆明报到，参加会议。

（一）我省第二次戏曲剧目工作会议主要内容是：

1、传达全国第二次戏曲剧目工作会议精神；

2、交流第一次戏曲剧目工作会议后剧目开放及发掘、整理、创作的情况及经验；

3、检查上次所订的剧目规划，在原基础上修正补充；

4、研究今后工作及如何领导问题，并对文化局工作提意见。

（二）会议日期：订于本(6)月 28 日起至 7 月 2 日止，共五天。

（三）会议地点：昆明市。

（四）代表名额：

（略）

3、特邀代表：云南省文史研究馆二人、省政协文艺组一人、刘奎官、张子谦、张禹卿、李芹、周少林、文守仁、；罗香圃、金素秋、王兰卿。

4、大会旁听：昆明地区有关单位及剧团不在代表名额内的干部和艺人，在举行大会（传达或总结）时，可以参加旁听。机构如下：省、市滇剧团、省花灯团、省杂技团、劳动京剧团、云南大戏院、国防京剧团、清唱曲艺联、大众游艺场等可以全体参加；昆明市各区文教科及文化馆负责同志各一人。

（五）代表待遇：

（略）

（六）代表参加会议应注意事项：

1、各剧团代表参加会议前须准备下列五种材料，于报到时交大会资料组：(1)专业、业余老艺人调查表(包括年龄、籍贯、剧种、现在职业)；(2)专业、业余剧作者调查表(包括剧种、现在职业住址等)；(3)第一次戏曲剧目工作会议以来发掘、整理、创作剧目目录；(4)发掘、记录的传统戏曲剧本；(5)各地新发现剧种材料；(6)工作总结(包括：①发掘整理情况，出现了哪些好剧目；②发掘整理中的经验教训；③存在的主要问题等)；(7)目前剧团配合农业大丰收的情况、问题及救济安排情况。

2、代表报到时，须带有当地文化主管部门介绍函，无介绍函者不接收。

3、代表名额的多少，牵涉大会食宿筹备计划，故各地选派代表最好不要超过规定名额，如超过名额，可参加会议，但食宿应自理。

4、代表报到时，须交六天伙食费(每天四角)及六天粮票。如需大会代购回程车票，车票费亦于报到时交大会。

5、代表参加会议，请勿携带小孩，以免照料不便。

(七)报到地点及日期：

1、报到地点：昆明市螺蜂街省人委第一招待所。

2、报到日期：1957年6月27日。

1957年6月15日

云南省文化局所拟
《云南省1957年7月—1958年6月戏曲剧目工作规划》

根据“百花齐放，推陈出新”和“百花齐放，百家争鸣”的方针，及第二次全国剧目会议精神，并结合我省目前戏曲剧目工作发展情况，我省本年度剧目工作的方针是：在党和人民政府的领导下，戏曲工作干部与广大艺人密切合作并依靠社会力量，开放剧目展开剧目的竞赛；全面、普遍、深入发掘剧种、剧目；重点整理加工传统剧目及创作新剧目；加强剧团的思想政治工作及剧目工作的计划性，加强分析研究，根据情况，逐步开展戏曲批评工作。在这一年内，要求将有专业剧团地区的花灯、滇戏传统剧目基本发掘记录完毕，要求在舞台上出现一批优秀剧目，使剧目贫乏的现象有一定程度的改变，使舞台上更丰富多采，剧目质量一般地比过去有所提高，要求作好几个兄弟民族剧种的初步摸底工作。具体规划如下：

一、发掘工作

过去一年，各地普遍重视了发掘工作，搜集和记录了大批传统剧本，单省戏剧工作室

一处，就集中了滇剧本五百九十七个、花灯剧本一百六十三个、京剧本八十六个。但距我省戏曲遗产的数字还很远，如滇剧的剧目是一千多出，我们才发掘五百多出。这一年，我们只注意了文学剧本的搜集，对表演、曲牌、脸谱等均未动手发掘。兄弟民族剧种的调查，也大都未开始着手。根据这些情况，我们仍把发掘工作列为今年剧目工作的重点，计划抓以下几个工作：

1、关于发掘工作本身，我们提出：要深、要广、要透。指标数字不作具体规定，总之我们要尽最大的力量，向一切藏有剧目的地方和人大力发掘。(1)杞麓、蒙自、建水、宜良及昆明的牛街庄等地是滇剧的老戏窝子，老艺人及中年艺人较多，社会上的戏曲老饱学较多，流散的传统剧目多，应特别注意深入发掘。居住昆明市的周少林、罗香圃、张禹卿、张子谦、杨文秋等老艺人，应在本年度组织力量把他们保留的剧目基本记录完。滇剧中有名的“五袍四柱”，如今已不多见，应设法挖出来。(2)花灯集中和有代表性的地区，除昆明、玉溪、楚雄、姚安、大姚、元谋、罗平、会泽等地在过去几年中作过大力的发掘，现仍需要继续发掘而外，尚有弥渡、腾冲、嵩明、昭通、禄丰、文山、蒙自等地须要发掘，因此在以后一年内应着重在这几个地区进行发掘，当然其他地区也要作进一步的深入。(3)发掘工作，不要只是发掘剧本，而表演、唱腔、曲牌、脸谱等也要发掘，特别是剧本和表演的发掘，要紧密的结合起来，通过演出，把剧本和表演等记录下来，也是发掘的主要方式之一。(4)注意找死角，找空白点，这些地方以前不大为人所注意到，里面仍可能埋藏有丰富的东西。背阴戏也应注意发掘，由于这些戏以前上演的机会较少，最容易有失传的危险。(5)除了应向老艺人大力进行发掘而外，也不要放松向中年、青年艺人发掘，他们中间仍然保留有很多的剧本和表演艺术。(6)不是要求所有的地区都要以发掘为主，发掘得很够的地方，可以以整理为重点；发掘得不够的地方，当然仍应把发掘当成重点。(7)发掘工作是一个繁重的工作，它包含有深刻的思想性，因此，在发掘过程中，必须作好思想动员工作。方式：(一)组织小组或个人以深入群众的办法分散进行搜集记录；(二)有条件的专区可以开办讲习班进行搜集。各地还可以创造一些更好的方式。各剧团应给予搜集者安排一定的时间来保证此项工作的进行。(8)为了避免不必要的重复，省戏剧工作室将所藏有的花灯、滇剧、京剧剧本，分别编印了子目，供各地参考。但也应注意：同一剧目各有特色者，我们仍不嫌其重复。

2、有领导、有计划地开放剧目。要根据剧团本身的情况，对如何放一定要有个标准，达到真正把优秀遗产挖掘出来，使戏曲舞台上丰富多采。这一年度各剧团要开放些什么剧目，应具体定入规划中。

3、集中传统剧本。过去一年，各地搜集了很多剧本，但均分散在每一个单位，因而使它未发挥到应发挥的作用，不能交流到每个剧团。所谓集中，并不是要把各地的剧本都搜光，而是要求各地掌握的剧本省里面也应掌握有，可以通过油印或抄写副本的方式集中到省戏工室。省里集中后，又通过油印或其他方式，交流到各地。

4、对发掘的剧本应采取妥善的办法保存。省戏剧工作室对过去搜集的剧本，通通编了号，并设有专人采取了较科学的方法加以管理。各地也应对剧本采取妥善的保管，以免造成剧本遗失等情况。

5、正确处理传统剧本。过去一年，省戏工室对已搜集到的剧本，正采用着四种处理办法：(1)进行整理编号。这些剧本中已有二十多个戏进行了整理，有的即将出版。(2)挑选较优秀的剧本，经过清理校订后编入《地方戏曲丛刊》出版。(3)作为《云南地方戏曲传统剧本汇编》出版，即将出版的有《秦香莲》、《双合印》、《春秋配》、《梅花簪》等剧本。(4)油印其中罕见的剧目，供改编整理及各剧团上演，今年计划印一百种，已印了二十多种。一年来，如周少林、张禹卿、向楚臣、哈泳天及剧目讲习班部分同志收藏、口述的剧本，有的已出版，有的正准备出版。

6、给予口述者与剧本收藏者以适当的报酬。搜集的剧本，如不是赠送或借阅，应给口述费或搜集费；出版后，应列上口述者或收藏者的名字，并给以适当比例的稿费；整理的剧本演出后，也应给口述者以适当比例的上演税(在中央及省规定的剧团内施行，其方案另订之)。

7、重点作好兄弟民族剧种初步调查工作。本年度要求对大理的白戏，德宏的傣戏，文山的沙戏、土戏，有初步的摸底，由当地文化主管部门负责组织调查，必要时，省内派人下去协助。此外，玉溪专区的关索剧，是一个古老的剧种，它的剧目和表演艺术都很值得我们研究，当地如有条件，也应初步发掘。各地调查所得材料，请送省戏剧工作室一份。如材料充足，计划在本年度编辑出版《兄弟民族剧种调查材料》。

8、搜集经费由主办单位或材料所得单位负责开支(如省戏工室搜集，就由省戏工室开支)。材料出版后，由出版单位开支经费。

二、整理、创作工作

我们的戏曲还要发展，还要提高，这就不能忽视“推陈出新”的工作，而这一工作又是与“百花齐放”连在一起的，如果加以分割，就会使戏曲工作的正常发展受到影响。因此，我们必须全面贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，要进行整理改编，要从思想上把这一工作重视起来。今年我们提出的口号是：在全面发掘的基础上，结合演出，重点整理传统剧目及创作新剧目。兹提出以下几点要求和注意之点：

1、指标：花灯、滇戏、京剧、曲艺剧及兄弟民族剧种的情况各不相同，因此对指标的要求也不相同——

(1)滇剧：着重整理传统剧目，适当结合创作新剧目及移植优秀剧目。全省计划完成九十个，计：玉溪二十四个，蒙自、曲靖及省滇剧团各十个，临沧七个，大理五个，楚雄、昭通、个旧、文山及昆明市滇剧团各四个，思茅、德宏各二个。

(2)花灯：以整理传统剧目和创作新剧目并重(但在数量上，整理可多于创作)，并适当

地移植其他剧种的优秀剧目(这样作主要是考虑到各剧团的演出需要)。计划整理传统剧目二十六个:曲靖十个,楚雄、玉溪及省花灯团各五个,昭通一个。计划创作新剧目四个:曲靖、楚雄、玉溪及省花灯团各一个(包括反映现代生活的剧本在内)。

(3)京剧:以整理本省流传和保存的优秀京剧剧目为主,适当推广、移植外省的优秀剧目,也可以创作新剧目。计划整理或创作二十一个:昆明八个(包括刘奎官选集的五个在内),文山四个,个旧、大理各二个,蒙自、昭通各一个,建议国防京剧团完成三个。

(4)曲艺剧:创作和整理五个(其中创作两个,包括用非戏剧形式题材改编的剧本在内)。

(5)兄弟民族剧种:整理白族吹吹腔剧目一个。

(以上的数字均不包括移植的数字,移植多少?各剧团视自己情况确定,这里不作具体规划)。

2、整理、创作的剧目,在思想上及艺术上,要求多种多样;题材要宽广,不要太狭窄。从艺术风格上说,要有喜剧、悲剧、正剧、讽刺剧、抒情小剧等;生旦净末丑的戏,其中哪一种也不能偏废,每种行当的剧目,都要求重视创作、整理和改编。各种比例多少,视剧种及各剧团的情况决定。整理的剧目,希望比原剧目有所提高。

3、过去一年,对创作新剧目的工作有松劲的情况,应予纠正。目前,我省在创作方面存在的主要问题是:剧作者缺乏深入生活的机会,各方面对创作新剧目的工作帮助支持不够。今后,领导上应对剧作者多多予以鼓励,必要时给出一定的时间,让他们深入生活,进行创作。此外,还要反对创作上的清规戒律,剧作者可以选择各种题材各种形式进行创作。花灯有上演现代戏的条件,仍应予以鼓励。也欢迎其他剧种作现代戏的尝试。

4、整理剧目最好能与演出相结合。能演出的戏,在整理以前,多让整理者看看演出;不能演出的戏,整理者可以访问访问当年演出的情况。各剧团应对整理者采取热情的帮助,把整理剧目的计划与上演计划结合起来,使整理者能有先看到演出的机会。

5、有些剧团在整理加工方面感到人力不足(主要是文化水平上的困难),可以组织当地中小学教师、文化馆干部、机关干部等社会力量合作进行。剧团内有编剧能力的演员,在不影响演出的情况下,可给予他们一些时间进行写作。

6、应该鼓励和组织更多的人来整理剧目,但也应严肃对待这一工作,不要随随便便滥搞,我们反对创作整理剧目中粗制滥造的现象,其目的还是为了有更多更好的剧目产生出来。

7、传统剧目的整理工作是复杂而繁重的,不能要求在短短几年内,将所有的剧目都整理、改编完毕,因此必须分期分批整理,先着手较优秀的容易修改的剧目,后着手比较难以修改的剧目。

8、"连台本戏"和"条纲戏"不能轻率地加以否定,也不要盲目说它什么都好,应加以分

析。其中好的东西，也可以提出来加以整理。省内今年考虑整理一个两本或两本以上的“连台本戏”。

9、要从发掘整理创作的剧目当中，挑出一批较优秀的剧目，进行重点加工。今年在全省范围内，要求每个剧种至少有一至二个剧目确能达到省内最高的水平(这种水平，要求比我省历年产生的优秀剧本的质量，有一定程度的提高)。

10、剧团上演的剧目，不能单依靠本团的人员整理、创作，还应依靠外界各方面的力量。可以召开一些创作会议来组织上演剧目，并多多加强与剧作者的联系，与他们建立亲密的关系，只有通过各种各样的方式，才能使我们的上演剧目丰富起来，才能使我们的演出质量得到提高。

11、戏曲工作干部和艺人彼此密切合作起来，双方互相尊重，互相学习，互相取长补短；不要互相揭短，你埋怨我，我埋怨你。艺术上不同的见解，可以通过争鸣取得统一或接近，不要使任何一方面的积极性受到压抑。合作采取双方自愿结合的原则，不能勉强合作。

12、同一个剧目可以有不同的整理，一个人整理了这个剧目，另外的人也可以整理这个剧目。这就要求将发掘出来的剧目加以公布。有的人将搜集来的资料据为己有，而自己又无力量在一个时期内把它整理出来，这种作法是不对的，必须加以纠正。

三、加强对剧目工作的领导

一方面我们要大力开放剧目，一方面也不能放任自流，因此必须加强对剧目工作的领导。除了通过整理、创作、领导剧目而外，计划采取以下几点措施：

1、认真贯彻“百花齐放、推陈出新，百家争鸣”的方针。

2、健全剧目工作业务机构。加强省戏剧工作室的工作，设剧目组、舞台艺术组、研究资料组等，专门从事戏曲剧种及戏曲文学、音乐、表演及舞台美术的研究，剧目的发掘、整理、改编与创作，戏曲资料的搜集、记录、整理，戏曲丛刊的编辑等工作。剧团较多的专区、市文化科(局)，应有一人分工兼管剧目，多深入实际，走群众路线，掌握本地剧目上演情况，并经常组织创作整理剧目，以使香花与毒草竞赛。有条件的剧团应成立剧目组或编剧组，经常组织剧目的发掘、整理、改编、创作与演出，并辅导本团人员创作整理的剧目。各地剧目机构，应与省剧目机构加强联系，剧目月报表，抄送一份给省戏剧工作室。

3、加强剧目工作的规划。各地及各剧团应制定出发掘、整理、改编、上演的全面规划及今后一年的规划。要随时检查，总结经验，发扬优点和成绩，克服缺点，去年只有很少几个地方报来规划，今年的规划要求各地一定要搞，要坚持搞，要求在8月初报到我局，并抄送一份给省戏剧工作室。

4、加强戏曲的理论建设工作及剧目评论工作。省戏剧工作室，应负担起戏曲理论建设的任务及戏曲剧目重大问题的研究任务。今年计划创办一个戏曲小报，展开学术上的争鸣及报道各地戏曲工作情况，暂不定期。各地及各剧团的剧目机构，对上演的剧目，应经常组

织座谈会争鸣。有报纸的地方,可以在报纸上展开讨论,鼓励批评与反批评。步骤上,可以"放一批,评一批",或者是"边放边评"。只有通过这种既放又鸣的方式,才能使毒草变成肥料,才能推动戏曲工作向前发展。省内计划在本年度召开花灯及滇剧艺术等座谈会一至二次。

5、加强剧团及戏曲工作人员的思想政治工作。经常组织学习党和政府当前的重大方针政策及关于戏曲工作的方针政策。最近,毛主席关于正确处理人民内部矛盾问题的报告要学习;"百花齐放,百家争鸣"的方针及这次全国及全省第二次剧目会议的精神,代表们回去之后,也应深入进行传达和学习。

6、培养剧目及编剧人员。方式:(1)举办讲习班:省内计划在1958年下半年办第二期剧目讲习班,有条件的专区可以考虑在这一年度内举办讲习班。(2)剧团内的剧目组或编剧组,可以经常组织编剧人员学习研究文件和剧本。(3)省戏剧工作室及各地剧目机构通过稿件联系,重点作一些帮助。今年要求玉溪、曲靖、蒙自、楚雄四个专区,各培养出一个到两个具有一定水平的编剧人员。

7、1957年底举办1957年度戏曲剧本评奖,奖励那些优秀的为观众所欢迎的剧本。这次评奖,要求从下而上,基层推荐,专区初评,省内最后评定。结合评奖,省内将组织检查组到几个专区检查第二次剧目会议贯彻情况。

8、加强编辑出版工作。编辑出版是领导剧目工作、交流推广剧目、丰富演出和组织创作的方式之一,各地应大加支持。兹作如下规划:

(1)《云南地方戏曲丛刊》,省戏剧工作室编辑,云南人民出版社出版,公开发行。计划编辑四十种。

(2)《云南地方戏曲资料》,省戏剧工作室编辑出版,铅印,内部发行,计划出版三十种。

(3)《云南传统戏曲剧本汇编》(名未定),省戏剧工作室编辑,云南人民出版社出版,公开发行。发表未经整理改编的滇戏花灯传统剧本,计划编辑二十种。

(4)《传统剧本资料》,由省戏剧工作室油印未经整理的滇剧、花灯、京剧剧本。今年计划油印一百种,向各戏曲剧团发行。

(5)推荐优秀京剧剧本到云南人民出版社及北京、上海有关出版社出版,计划在本年度推荐五种。

此外,计划编印《云南地方戏曲研究资料》四集,计:《花灯发展讨论文集》及《滇剧艺术风格讨论》各一集,由省戏剧工作室编辑,云南人民出版社出版;《滇剧故事提要》和《花灯故事提要》各一集,由省戏剧工作室编辑出版。还计划由省戏剧工作室编辑《刘奎官剧本选集》一集,由云南人民出版社出版。

这一年,我们戏曲剧目工作的任务是繁重而艰巨的,但只要全省艺人和戏曲工作干部努力发挥积极性和创造性,是能够完成和超额完成的。我们深信,通过这一年的艰苦劳动以后,一定会使我省的戏曲剧目工作,呈现一番新的气象!

1957年7月

主送：中央文化部。

抄报：省委文教部、省委宣传部。文教办公室。

发：会议各代表、大会工作人员、正副局长、各科、室。

各专、市、自治州党委文教部及专署文教（化）科、剧团所在县委文教部及县文化（教）科。

云南省文化局关于国防京剧团移交地方管理问题的报告

关于军区国防京剧团移交我局管理问题，自昆明军区决定后，我局即曾与军区政治部有关方面多次接头，本月17日，正式召开了介绍该团情况，研讨移交办法的会议，会议由彭华副部长、陆万美局长主持，我局有关人员及该团负责人均参加了会议，会上除由军区方面介绍该团主要情况外，并决定按照省委指示的“迅速、稳妥”的原则办理移交，并由杨明副局长负责，组成一工作组，具体商议移交办法，9月18日，工作组召开会议，进一步研究了具体移交步骤后又经我局局务会研究通过，现将该团目前主要情况、移交步骤及几个具体问题报告如下，并请予以指示：

一、该团目前主要情况：

1、组织情况：该团老底子为我军解放洛阳时所吸收的一部分艺人，以后在广东阳江吸收了部分青年艺人参加，进军云南后，又吸收了一批，西南京剧院撤销时，有部分人员分配到该团，此外，尚在北京及昆明招收部分青年进团，目前全团共一百一十六人，其中，党员十九人，共青团员三十二人，剧团团长张化先。

2、政治思想情况：几年以来，在党及军区的领导之下，该团继承了我军的一些优良传统，如艰苦朴素，与群众（主要是战士）关系密切，集体主义精神等，但近年以来，由于新成份的增加，外界资产阶级思想的侵蚀，政治思想工作的某些松驰等原因的影响，也暴露了剧团成员中还存在一些较突出的不良倾向，而在“鸣放”中则较集中地表现出来，具体说来，则有：(1)名利思想：表现在争地位，争待遇，不愿在云南工作，愿到京沪一带；(2)戏改问题：只要“百花齐放”，不要“推陈出新”，强调这一派那一派，影响团结；(3)为工农兵服务问题：强调个人，强调自由，不愿服从组织等等。此外，也有少数人对党的领导等问题上发过一些谬论。

3、业务情况：该团现积有近三十个晚会的传统节目，尚有部分新戏，演员阵容一般较整齐，只武生及龙套较缺。

4、财经情况：该团目前每月行政开支在万元左右，一年共需十五万元支出，薪水比我局所属几个省级剧团为高，但比云南戏院则稍低，剧场尚需作部分检修（主要需全部换座

椅)，宿舍稍不够居住。

二、关于移交步骤问题：

1、根据省委指示“迅速、稳妥”原则，我们的意见在移交时该团各方面基本不作变动，人员不做调整，军区原派在剧团的张化先等同志在一定时期内仍继续负责领导工作。以安定情绪，稳妥转移，走上正轨。

2、移交步骤分为两步：

①10月初该团即移交我局管理，但在剧团不做动员，不开大会宣布，只变更领导关系，解决其财经问题，办理物资移交手续等。其所以如此，因该团目前正进行整风、反右，预计10月中旬始能结束。如现在进行动员，即打乱了目前剧团的学习，因此，这一段只是内部移交。

②10月中旬，再正式进行思想动员，正式向该团宣布，然后逐步解决其方针任务，组织机构等的调整问题。

③在今年以内，该团除进行反右斗争外，还要排四个新戏，并进行一小段对外公演(约在11月下旬开始)。

三、几个特殊问题：

1、该团演员裘世戎，多次要求离开昆明，主要原因是薪水问题。据说北京有剧团愿出六百元一月请他演戏，并替他还清五千元的欠债。我们的意见是根据目前机关干部一律不调动原则，不同意他走动。并尽力说服他长期在昆，实在留不住时，亦在半年后再说。

2、该团要求移交后改名为“云南省京剧团”，我局意见可同意。

3、他们提出团领导拟改组为：金素秋任团长，裘世戎、高一帆、刘美娟担任副团长，我们讨论后基本同意，但副团长三人均系艺人，是否需要改一做政治工作及行政领导的同志。

4、该团今年照常补贴，我们已设法在事业费中挤出，至于修改剧场及宿舍等问题，尚须再具体安排。

以上当否？请指示。

1957年9月27日

报送：省委宣传部、省文教办公室。

抄报：中央文化部、省委办公厅、省人委办公厅。

抄送：军区宣传部。

云南省文化局
关于迅速制定1958年剧团全年巡回演出计划的指示

有计划地对我省所有剧团的巡回演出进行全面安排，是具体贯彻为工农兵服务的重要措施之一，根据中央全国艺术表演团体巡回演出计划会议精神及我省具体情况，要求各级文化（文教）主管部门及各剧团迅速制订全年巡回演出计划，并在2月底以前报送我局，由我局加以平衡制成全省剧团巡回演出计划。各地在制订计划时，应注意下列各点：

一、1958年我省各剧团巡回演出的方针

1958年我省各剧团巡回演出的方针是：坚决贯彻为工农兵服务的方针，合理安排剧场的日常演出，大力提供下乡上山，并到工矿区、新矿区、边远地区演出，特别注意下乡上山的演出问题，各文教（文化）主管部门及各剧团领导机关必须反复向剧团同志说明下乡上山把艺术送上门去的重要意义，说明我们需要用巡回演出鼓舞农民的生产积极性和劳动热情，通过艺术表演活动教育广大劳动人民使工农联盟更加巩固，满足农民的文化要求，推动农村业余文化艺术活动的发展，同时对艺术干部的锻炼及艺术水平的提高也将带来很大的好处。

为此，本年要求省直属剧团、歌舞团队，全年最少要有二至三个月的时间（或全部演出总场数$\frac{1}{4}$）深入工矿、农村、部队进行巡回演出，其中应有$\frac{1}{2}$的时间到农村演出，特别注意到过去很少到过的山区、少数民族聚居区、农村水库工地。工矿区及新建铁路沿线（如滇越路）则适当照顾。各民间职业剧团也应尽自己的可能进行巡回演出并以到农村演出为主（可根据自己剧团情况全年最少要有二至三月的巡回演出时间）。除经常在昆明市演出的各剧团而外，各专（自治州）县的各类艺术表演团体，应主要在本地区内巡回演出，然后才考虑到其他地区的巡回演出问题，不想在本地区的农村巡回，只想跑大、中城市思想是不对的。凡拟到昆明演出的剧团，必须在在其整个巡回计划经我局同意并与有关剧场订立合同之后始能按合同在昆明进行演出，克服去年以来盲目地涌向昆明的现象。凡剧团缺少的地区（如东川、思茅、德宏、丽江等），亦需主动提出需要。哪一剧团何时到自己地区内巡回演出的计划，报送我局，由我局加以安排。

二、关于巡回演出的质量问题

把艺术送到工农兵门上去是个主要的政治任务，因此，必须保证巡回演出的艺术质量，不能认为巡回演出的质量可以比城市剧场演出的质量差些，为此，剧团应认真挑选富有教育意义适合巡回演出地区群众要求的剧目，根据几年来我省剧团巡回演出的经验，剧目必须内容健康，并对当地观众不起副作用，形式多种多样，短小精悍，如为大型剧目，最

好是演出人数不多，不需要庞大的布景。凡能反映现实生活的剧种，应带有反映现实生活的剧目。凡主要是上演传统剧目的剧种(如京剧、滇剧)，亦应考虑创作适当的快板、道情等节目交错演出。各文化主管部门对巡回演出团体的剧目应加以关心和指导，及时提出意见，主要演员应参加巡回演出，以满足群众的需要。巡回演出的团体应轻装简从，组织精干，发扬艰苦朴素的作风，提倡一人做几个人的事，与群众打成一片，既可在剧场演出，也可在广场演出，能尽量适应各种不同的演出环境，但并不减弱演出的质量。

至于省内各剧团间在一定时期内交流主要演员问题，各地可提出意见，由我局统一考虑；省内及省外剧团的交流，由我局直接安排。

三、关于巡回演出团体参加生产与辅导工作问题

剧团在巡回演出时，应注意与工农群众打成一片，不宜表现太特殊，并适当参加当地生产劳动以锻炼改造自己，但在参加生产方面，亦应看到剧团本身及当地具体情况，加以适当安排，比如在不演剧时参加劳动，对哪类演员适合参加哪类劳动，也应加以考虑，总之做到既能增加演员的生产知识，加强他们的思想改造，又能保证演出任务的完成，适合演员的情况。

剧团巡回时应注意对当地群众业余文化艺术活动的辅导(省直属各剧团并应对当地剧团进行辅导)，并向他们学习，可在当地党委、政府的领导下，采取访问、开座谈会、组织参观、教授业务常识等办法进行辅导工作，跟工农群众交朋友，建立真正的感情，促进他们的业余艺术活动的开展，各剧团的巡回计划中，辅导工作应作为任务之一包括在内。

四、关于巡回演出中的收费问题

剧团在巡回演出中，可根据不同情况收费，但应避免过去某些剧团收费偏高的现象，一般的在农村演出的收费应比城市演出为低，各专、市(自治州)、县剧团的巡回演出收费问题，由当地文教(文化)主管部门与有关部门洽商决定，我局所属各剧团的收费标准，由我局最后决定。

五、关于巡回演出的组织领导问题

1、关于剧团巡回演出的组织领导，根据中央指示，应按“全面规划，分级管理，上下结合，合理安排”及“自下而上的计划，自上而下的平衡”的原则办理。所谓全面规划，即各专(自治州)、市(县)应对境内所属剧团的巡回问题，根据本身情况，全面加以部署，对所属剧团到多少地区？如何流动？需要哪些地区的剧团加以支援？都应作出规划，报送我局。所谓分级管理，即各专、州、市、县应在巡回演出方面，管理下列各项：

(1)所属境内剧团在本区及到外区巡回演出的计划的制定。

(2)对在本区内巡回演出剧团的具体要求与管理。

(3)要求外区剧团到本区演出计划的提出。

我局则掌握直属各剧团的巡回演出，专区与专区之间的剧团流动，全省各剧团巡回演

出的平衡，对所有剧团巡回演出计划的审查与检查，省内省外剧团的交流等项。所谓上下结合，即各地必须首先提出自己的计划，然后我局根据全省情况加以平衡，各地即按计划执行。所谓合理安排，即根据上述三项加以计划安排之后达到群众满意、剧团高兴的结果。

2、逐步建立农村巡回演出点与巡回演出制度。解放以前各地剧团在流动演出中曾有其一定传统，如赶庙会、赶街子、赶少数民族节日活动等，各地应注意调查研究此类情况，吸收其优点，弃其缺点，并根据当前的情况，逐步使所属各剧团在境内的巡回，建立起一定的巡回演出点，比如在哪一时期、哪一类剧团到何地演出如何演出最为适宜？通过调查研究与实践，逐步建立起一套有计划的巡回演出制度，以逐步加强巡回演出的计划性，密切群众关系，减少及消灭剧团及艺人的盲目流动现象，及单纯为追求卖座缺点。

3、各地不仅对专业剧团的巡回演出要有所安排，并应对零散的真正的曲艺艺人、杂技艺人、独唱者、独舞者等的巡回演出能注意加以安排，纳入计划，对按计划到本区内演出的外地团体及工会系统、部队系统的演出团体到本区内演出时，应积极协助与支持，至于对盲目流入境内的外省剧团及并非以演出为主的其他从业人员，则应根据我局过去的有关指示加以处理，并及时向我局报告。

4、各地文化主管部门应对自己本区剧团及到自己区内巡回演出的外地剧团加强政治思想工作，加强经常的对他们的教育和管理，安排他们演出，帮助他们解决在巡回演出中的困难问题，各剧团巡回演出时，应严格遵守纪律，尊重当地风俗习惯，并主动地争取在当地党政的统一领导下活动。我局直属各剧团，应把巡回演出中各成员的表现作为对他们考勤考绩的重要组成部分。

5、各剧团全年的巡回演出场数可以一次或数次完成。

6、业余剧团是农民的业余性的文娱组织，不要随便到外地演出，也不应轻易作营业性的演出。但业余剧团为了收回化装、油费等成本费来补助剧团活动经费的不足，群众愿意，社领导批准后偶然举行卖票演出是可以的，但票价也应较低。

7、各剧团应随时注意总结巡回演出的经验。各文化领导部门应对那些在巡回演出中表现好的，对为上山下乡、为农业生产大跃进、工矿、部队服务得好的演出团体，及时帮助他们总结经验给予推广，并给予奖励，以鼓励他们更好的为工农兵服务。

制定本年剧团的巡回演出计划是一项重要工作，各地文教（文化）主管部门及各剧团应认真根据这一指示的精神加以研究，并迅速制定1958年巡回演出计划，连同各剧团的全年工作计划在2月底前报我局，并注意总结巡回演出经验，随时向我局反映情况，至于春节巡回演出问题，除我局所属各剧团由局制定计划外，各地应在当地党委、政府领导下，并根据我局春节活动指示精神，以到境内水库工地及农村为重点组织剧团巡回演出，并将计划纳入全年巡回计划之内，一并报送我局。

1958年2月1日

发：各专署、自治州、市、县文化(教)科及各专业剧团、歌舞团队。

报：省委宣传部、省人委文教办公室、中央文化部。

抄送：各地委宣传(文教)部。

云南省文化局召开各剧团关于社会主义大跃进誓师会议问题

(58)化艺字第041号

省级各国营剧团，各专、市、自治州、县所属剧团、歌舞团(队)，有关各专署、自治州、市、县文化(文教)科(局)：

全省艺术团队社会主义大跃进誓师大会计划：

中国人民在共产党的领导下，完成了各个时期的革命任务，取得了伟大的胜利，今天又领导中国人民以排山倒海的革命精神，忘我的英雄的劳动，进行着惊天动地的社会主义建设，到处都是高潮接高潮，跃进又跃进的壮丽图景。这一切都鼓舞着人们革命的干劲，英雄的中国人民，幸福生活的创造者，将给后辈子孙创造好幸福、美满、理想的年代——共产主义社会。

在这新形势下，提出了一个新的要求，艺术工作者如何适应新形势下的新要求，投入到这热火朝天的浪潮中，用艺术的形式推动高潮前进、跃进。自春节以来许多剧团上山下乡日夜勤劳地工作着，表现出一派新气象，但为了使大家更鼓起干劲，进一步为促进社会主义跃进而努力，决定在本有17日召开全省艺术团队社会主义大跃进誓师大会，希各艺术团(队)、专区文教科(文化科)接到通知后认真准备，准时到会。现将会议目的要求、日程、参加人数及携带自身用具等要求如下：

一、目的要求：

1、通过大会使我省艺术团队能从思想上、行动上动员起来，掀起一个上山下乡为工农兵服务，配合社会主义工、农业生产大跃进的高潮，全面鼓起革命干劲，跟着跃进。

2、通过大会使之进一步以实际行动贯彻为工农兵服务的方向和勤俭办事业的方针，号召全省剧团在政治上、思想上、经营管理方法上大跃进，并在此基础上繁荣艺术事业和艺术创作，争取在1958年大部分艺术团体(主要指戏曲、话剧、杂技、曲艺等单位)达到自给自足，1959年全部艺术团体达到自给自足，充分发挥艺术工作者的作用，鼓起革命干劲，使剧团来个全面的社会主义大跃进。

二、各剧团须摸清以下几方面的情况：

1、剧团政治思想情况，经过社会主义大辩论两条道路斗争后，是否明确了社会主义的

优越性、党的领导重要性和加强思想改造的必要性，现在政治思想上、艺术思想上表现如何？现在主要问题是什么？特别是以后的工作如何规划？采取一些什么措施？

2、为工农兵服务，为党的政治中心服务方面，特别是从提出“上山下乡”的口号后，剧团贯彻执行情况、经验、存在问题。

1958年全年工作剧团怎么计划安排的，下乡上山的场次指标和采取了哪些有效的保证措施？第二个五年计划的规划如何规划的？

3、为进一步满足劳动人民日益增长的文化需要，丰富剧目上演和提高演出质量，几年来上演的剧目情况、经验，特别是1958年的安排、第二个五年计划的规划，有些什么指标和保证措施？配合中心任务，创作人才有几个？保留节目几个？演员多少？

4、勤俭、苦干、改善经营管理，在保证不断提高质量的前提下，争取自给自足，争取盈余，几年来在党、政府的关怀扶持下，各剧团都逐年实行了自给自足（除歌舞团和个别国营剧团外），在此期间，经营管理上为了全面的完成任务都有不少的经验和教训，希能总结一下，特别是今后的安排、规划和保证措施。

5、培养新生力量：几年来培养了多少演员、导演、舞台各部门人员？有多少老艺人？是否都能发挥作用？今后计划如何培养和提高演员数量质量，作了些什么打算？

三、参加会议人数及单位：剧团负责干部二人，专署文教（化）科长一人。（县文化科不参加）

四、会议日程：到会者务须14号来崇仁街云龙巷省话剧团报到，15—18日开会。

参加开会同志自带行李、粮票等物品。

并请各专署参加会议的同志将我局2月8日（58）化艺字第21号通知请调查职业剧团的有关材料或总结一并带来。

1958年3月6日

抄报：省委宣传部、文教办公室。

云南省专业艺术表演团体1958年社会主义竞赛办法

一、竞赛目的

在党中央提出了“十五年左右在主要工业上赶上和超过英国”的口号，省委提出“三年水利化，七年八百斤”的号召之后，我省工农业生产和其他各个战线，都先后掀起了大跃进的高潮，文化艺术界也同样正在“多快好省，鼓起干劲，力争上游”的方针指导下，迎头赶

上。为了进一步激起全省各专业艺术表演团体积极跃进的热情，掀起学先进、比先进、赶先进的热潮，充分发挥艺术武器的宣传教育作用，更好地为工农兵、为社会主义建设、为大生产服务，决定在全省各专业艺术表演团体中掀起一个社会主义竞赛运动。

二、竞赛内容

(1)全省的各类专业艺术表演团体(滇剧、花灯、京剧、歌舞、话剧、曲剧等专业团体)，都参加这个竞赛，所有这些团体，在1958年内要努力达到以下的几个基本条件：

第一、剧团内完全克服了旧戏班恶习和旧艺人作风(如吹洋烟，赌钱，喝烂酒，乱搞男女关系、男男关系、打架，骂架等恶行)。

第二、剧团领导骨干没有破坏分子、右派分子、反革命分子等操纵，剧团内的右派分子、反革命分子、坏分子等在今年年底以前已作适当处理。

第三、不演坏戏，不放毒草。

(2)凡具备以上基本条件，而在下列各项条件中，有某项做出突出成绩者，给予有一定(如勤俭办团)字样的中型红旗一面：

1、在政治锻炼、思想觉悟的提高方面(如参加劳动、政治文化学习、参加社会活动，开展批评与自我批评，加强团结等)有成绩者。

2、在下乡上山、下厂下矿、深入边疆，为工农兵演出有成绩者。

3、在节目的创作、整理、演出等方面有成绩者(如为党的政治中心服务及时，反映现实快，创作整理多，艺术质量有显著提高等)。

4、在勤俭苦干、自给自足、增加积累方面有成绩者。

5、在辅导群众业余艺术活动或艺术上帮助兄弟剧团有成绩者。

6、在培养青年方面有成绩者。

(3)凡具备上述基本条件，而又能具备第(2)项中所提内容1—4项以上者，给予大型红旗一面。

(4)凡不能具备基本条件中的一项，或虽具备基本条件，但对第(2)项中所提诸条件，一项也不能完成者，给予白旗一面，以示督促。

三、竞赛办法

1、剧团内部，可参考本文所提内容及自己的具体情况，提出竞赛办法，开展剧团内部个人与个人、部门与部门间的竞赛。

2、以自治州或专区为一单位，昆明市以省局直辖剧团为一单位，市局直辖剧团为一单位开展竞赛。在党委领导下，由各级文化部门组织评比小组或评比委员会，每半年评比一次，今年仅在10月或11月评比一次。此类竞赛办法，由各地区自己拟定，报送省局备案。

3、全省剧团评比，每年年底评比一次，由我局组成评比委员会进行总评。本年11月中旬以前，各地区以专、州、市为单位，推荐本地区应得全省范围的红旗、白旗剧团，并附上详

细材料，报送云南省各专业艺术表演团体评比委员会，由评委会召集现场评比会议或其他评比办法进行最后评比，评定之后，即颁发红旗白旗。

4、红旗白旗不只一面，只要符合规定的条件，即可得到红旗或给以白旗，不具备规定条件的，不勉强颁发红白旗，此类剧团为中间类型，应积极鼓励其取得红旗。对于得白旗的单位，应组织力量积极予以帮助，使其迎头赶上。

5、今年获得红白旗单位，明年经过评比，重新确定其是否保持或取消红白旗，如在规定的评比期间以前，突出地表现得好或坏的，经过各级评委会同意，可提前撤销其红旗或白旗，另行颁发。

四、此办法在我局颁布之后，即按照执行，有未尽完善之处，当进行适当修改，另行通知。

云南省文化局关于演出街头剧问题

(58)化艺字第092号

各专署、自治州、市及有剧团的县文化(教)科，省直属各剧团：

根据文化部(58)文刘艺字第319号通知称："街头剧、街头演出是革命文艺光荣的战斗传统，在抗日战争和解放战争期间所流行的《放下你的鞭子》和《兄妹开荒》等街头剧、广场秧歌剧都及时地反映了当时的实际斗争，形式活泼，演出灵便，充分的发挥了革命文艺的战斗作用，有很大的战斗意义，……我们认为全国所有专业艺术团体，在这方面应向杭州越剧团学习，如本身条件有可能，应该多多创作排演一些短小精悍、多种多样(尽可能包括短剧、歌舞等形式，可以由一个表演团体单独演出，也可以会同别的艺术单位、艺术院校联合举行)，为人民所喜爱的反映现实斗争的新节目，抽出一定的时间，有计划地在城市街头进行演出活动，使革命艺术更多更快地和工人农民和广大的劳动人民见面，对他们及时地进行社会主义思想教育，进一步发扬街头剧的战斗作用。"

今春以来，我省一些艺术团体，在全省专业艺术表演团体跃进誓师大会以后，也曾进行了街头演出，如昆明劳动京剧团、省花灯团等曾排演《除四害》、《消灭苍蝇》、《扫荡残余，迎接五一》等小型节目，在昆明街头演出，受到广大群众欢迎。劳动京剧团演出时，居民老太婆自动为其维持秩序。省花灯团演出时，有的居民委员会曾当场提出完成党的任务的保证等。根据文化部指示的精神，及上述这些剧团街头演出的经验，我们认为各剧团、歌舞团队必须千方百计更多更快更好更省地为工农服务，街头演出就是一种很好的活动方式。根据劳动京剧团、省花灯团等的经验，在街头演出方面，应注意以下几点：

1、把街头演出等最易与工农接触的演出活动方式列入剧团的整个工作计划之内，变

为经常性的活动。

2、密切与区人民委员会、街道办事处、居民委员会等联系,商定演出时间、地点等问题,取得他们的指导和帮助,使演出活动有计划地进行。

3、节目必须密切结合当时当地的政治中心任务,形式短小精悍,活泼多样,并可适当穿插街头演讲等(省花灯团在这方面曾取得了效果)。

4、注意收集演出后的反映,总结经验。

5、除街头演出而外,可考虑在自己条件许可的范围内,创造更多的活动方式——如街头诗、街头画等,使剧团尽可能地为工农兵服务得更好,革命艺术更多更快地与工农兵见面。

各地接到上述通知后,即研究执行,并随时将执行情况报送我局。

1958年5月17日

抄报:文化部、省委宣传部。

云南省文化局、云南省文联召开
戏曲现代剧目座谈会及中国剧协云南省分会成立大会

(58)化艺文联字第153号

各专署、自治州、市文化(教)科(局),省直属各剧团,专县各戏曲剧团,艺干校,戏工室,群众艺术馆,市总工会宣传部,云南大学,师院,工学院:

省文化局及省文联,经请示上级领导后,决定于本年9月19日起,在昆明召开戏曲上演现代剧目座谈会及中国戏剧家协会云南省分会成立大会。现将有关两个会议的规定通知你们,请即做好准备工作,届时选派代表前来参加,规定如后:

一、会议的目的

这次会议,是两个会紧接着召开。先开戏曲上演现代剧目座谈会,后开剧协云南分会的成立会。前一个会议,是根据文化部召开的现代戏座谈会的精神,结合我省的情况,来研究和解决目前我省各戏曲团体在上演现代戏中的主要问题,从而把现代戏的创作和上演推到新的阶段,使戏曲更好地为社会主义建设,为工农兵服务。

后一个会议是根据近年来我省戏剧运动发展的情况,有必要把剧协云南分会正式建立起来,以便于团结和帮助省内的戏剧工作者,更好地进行思想改造和艺术锻炼,推进戏剧运动,发展戏剧艺术,在工农业生产大跃进中,更好地发挥作用。

因此，这两个会议都是关系到我省戏剧活动的重要会议，希望各地认真准备，选派代表前来参加。

二、会议的内容

1、上演现代剧目座谈会：

这个会议，先务虚后务实，以虚带实，首先展开对戏曲上演现代剧目中的几个主要问题的辩论，在辩论中和辩论后，组织几个典型发言，并传达文化部现代戏座谈会的精神，使大家在基本上对今后戏曲改革中的几个关键问题，能够认识清楚，然后在这个基础上，讨论一些有关业务的具体问题。

2、云南省戏剧工作者大会成立中国戏剧家协会云南省分会：

这个会首先由剧协云南分会筹委会进行关于筹备工作、剧协组织工作、剧协今后工作计划等的报告，并组织大家讨论，最后选举出剧协分会的理事会的理事，使剧协分会正式建立起来。

三、会议的时间

各地参加这两个会议的代表，必须在9月18日报到，19日就开预备会，20日正式开会，会议日期约在半月左右。

四、会议的地点

会议报到地点在昆明翠湖东路6号云南省文联内，住宿和开会地点临时通知。

五、参加会议的代表：

1、这次参加两个会议的代表，是一套人参加两个会，不要选派两套人来。

2、各地代表名额，规定如下：

（计129人，具体规定略）

3、军区、云大、师院、工学院、工会业余戏剧活动代表，省杂、省话、省歌、木偶等代表，只参加剧协成立会，不参加现代剧目座谈会，请在9月29日到省文联报到。

4、参加两个会议的代表，需具备下列条件：

(1)经过整风反右运动，不属于地、富、反、坏、右，思想上表现较好者。

(2)必须是剧团的主要负责人，主要演员、编剧、导演，或舞台艺术、戏剧音乐的主要人员。

六、参加会议的代表，请带来以下书面材料：

1、今年以来，你州（专、市）新发展了哪些剧团？请将他们的材料带来，报省局批核，以便纳入国家计划。

2、各戏曲团体今年以来的工作总结，特别是创作工作，上演现代戏的问题必须予以总结。

3、各剧团下半年及明年度的大体计划。

4、各剧团今年以来创作、整理的剧本。

七、关于现代戏观摩演出问题

1、在召开现代剧目座谈会的同时，我们组织现代戏的观摩演出，指定演出的剧团及对各剧团演出节目的要求如下：

省京剧团：将《刘胡兰》重新整理排好，并演出一个小型的创作的现代戏。

省滇剧团：将《两个女红军》加工整理提高，并演出一个小型的自己创作的现代戏。

省花灯团：至少演出两个小型的现代戏，必须有一个是自己创作的。

云南戏院：将《白毛女》重新整理好，并演出一个小型的创作的现代戏。

劳动京剧团：将《关不住的姑娘》加工提高，并演出一个自己创作的小型现代戏。

市滇剧团：演出一至二个小型的现代戏。

寻甸花灯团：演出半个晚会至一个晚会的现代戏，必须大部分是自己创作的。

玉溪花灯团：演出半个晚会到一个晚会的现代戏，必须至少一半是自己创作的。

曲靖剧团滇剧队：演出半个晚会到一个晚会的现代戏，必须有三分之一是创作的。

以上所说的创作，主要是指反映云南现实生活，并是本地区写成的。

2、参加演出的剧团人员，除各地已指定的会议代表外，不参加会议。

3、玉溪、寻甸、曲靖三团来昆演出人员，每团最多不能超过二十人，此三团需派出前站携带有关资料（演出节目单、剧情说明、节目演出需要时间、人员名单、剧本等）于 9 月 15 日到省文化局艺术科报到。其它所有演出人员至迟需在 18 日抵昆，在昆演出由省局安排，演出需用的服装、道具等需自带，我局只负责安排剧场、宿舍、灯光、幕布及笨重的一般舞台需用桌椅。

原在昆明市参加演出的剧团一切用具自行负责（包括剧场），但为大会的演出日期由我局统一安排。

各参加演出的剧团，接此通知后，迅速作好准备，保证节目有一定水平。

八、经费问题

1、所有参加会议的代表，经费一律自己负担，少数民族业余剧团确有困难者，大会予以适当补助。

2、参加演出的剧团，经费亦一律由自己负担，演出时除招待大会代表外，其余采取售票办法，售票收入按剧场与剧团合同支配。

3、无论参加会议代表或演出人员，需自带够用的简单行李及粮票、油肉票。

1958 年 8 月 22 日

抄报：文化部、省委宣传部。

抄送：军区宣传部，军区文工团，各专、州、市党委文教（宣传）部，中国剧协，云南日报，昆明报，广播电台，青年报，文化报，小戏报，四川文化局，贵州文化局。

附件

剧协云南分会拟发展的第一批会员提名

剧协分会拟在此次成立大会前，发展一批会员，分会筹委会根据初步了解的情况，暂提出下列名单作为第一批发展的对象，请各专、州、市文化（教）行政部门考虑特别请在政治条件上予以查核。（会员应具备条件为：拥护共产党，执行党的文艺方针，思想道德品质较好，在戏剧工作上有一定成就及社会影响）。如同意，即请在 9 月 10 日前正式告知剧协云南分会筹委会（地址在昆明翠湖东路六号省文联内）。省局直属各单位则报告省局，如不同意，或认为需另提出其他人员，亦请提出意见。名单如下：

戏工室：戴旦、黎方。

省文联：吉人慧、李茂荣。

省滇剧团：罗香圃、李廉森、殷质太。

省花灯团：周冠群、李润、李永年。

艺干校：李芹、张万育。

省京剧团：刘美娟、张曼夫、祁来发、潘铁梁。

省话剧团：郭怀宾、郎惠仙、姜家俊、何玲。

省杂技团：龙耀华。

市文化局：秦竹影。

云南戏院：潘奎祥、李俊林、李剑秋。

劳动剧团：周福珊、小张文艳、韩福香、顾峰。

市滇剧团：哈泳天、白素叶、周少林。

曲剧团：文守仁。

市花灯团：佘家柱。

木偶剧团：陈忠。

曲靖剧团：陈玮、黄雨青。

玉溪剧院：吴家顺、张桂英。

楚雄剧团：李宝珍、高俊丰。

楚雄州人委：江寒。

红河自治州：李桂兰（蒙自滇剧团）、罗吟波（建水剧团）、张庆玲（建水剧团）、曹佩衡（开远剧团）。

个旧市：王丙辰、沈玉麟、李家声。

文山京剧团：张月楼、田秋文。

大理自治州：尚景坡、赵家璧、张艳芳。

临沧专区：東云程。

军区文工团：吴漾、赖静、刘怀德、吴南山、赵羽青、辛同顺、王丹华。

此外，下列人员为全国剧协会员，即云南分会的当然会员。请尽可能使他们成为参加此次大会的代表：

省话剧团：常态、姜季溢。

省滇剧团：碧金玉、万象贞、周惠侬、戚少斌。

艺干校：张禹卿。

玉溪：薛国兴。

劳动剧团：刘奎官。

云南戏院：关肃霜、徐敏初。

省京剧团：高一帆、裘世戎、金素秋、吴枫。

军区文工团：周连春、张少川、祝一明、张弓、钟耀群。

各专、州、市参加会议代表及演出人数不能增加，省属单位及昆明市属单位、军区如感觉代表名额不够时，请向省局或省文联提出，可考虑增加。

1958年8月22日

云南省文化局
关于迎接1959年国庆十周年放射文艺卫星的意见

(58)化艺字第71号

各专署、自治州、市文教科（局）、各直属剧团：

根据中央文化部指示：“1959年是我国建国十周年，我国社会主义建设将有更大的跃进，在工农业的主要项目上将要超过英国，共产主义思想教育将大规模的开展，人民公社运动也将基本上完成。因此，在庆祝国庆十周年的时候，集中地介绍我国十年来的成就和经验，大放各方面的卫星，这在促进我国社会主义建设和国际共产主义运动上将发生巨大

的影响，对美帝国主义为首的侵略集团则是最严重的打击。目前我国文化艺术大普及的形势已经基本上形成，在继续深入开展大普及运动的同时，也需要在普及的基础上提高，使普及与提高结合起来，全面地深入地开展文化艺术活动。因此，要求全国创造艺术方面的卫星庆祝国庆十周年。”

我省今年文化艺术工作，由于工农业生产大跃进的形势促进，在各级党委的领导下，文艺创作已形成了一个声势浩大的群众运动，其特点是反映当前人民斗争生活的创作，文艺为政治服务，为生产服务，文艺为工农兵劳动人民服务，成为主流，文艺创作空前繁荣，工农业群众业余文艺活动空前活跃，出现了许多优秀民歌及文艺作品，是我省为明年庆祝我国建国十周年放射艺术“卫星”的良好条件。

放射艺术“卫星”一定要大搞群众运动，放“卫星”应当成为进一步促进文艺大普及和大提高的动员口号，在普及的基础上提高，在提高的指导下普及，形成不断革命不断跃进的发展，使工农群众成为文化的真正主人。

(一)指标：全省各专区、自治州、市、县，掀起全党全民办文艺事业的群众运动，在大普及的基础上从人民公社起，不分专业和业余，广泛发动群众，专、州、市、县县、社社、队队、厂矿大放卫星。

要求全省放出一千二百个卫星晚会，在此基础上全省选出六十个省级卫星晚会参加西南区(三省)会演，争取五个卫星晚会上北京。

有关各专区、自治州卫星晚会指标及创作卫星指标建议数字见附表(略)。各地区可根据具体情况请示党委补充修正。

(二)“卫星”标准：凡是在内容和形式上都有明显的跃进，内容形式和气魄都突破原来的水平，以高度的共产主义思想和最优美的民族艺术形式完美的统一，革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合，最新的内容，最美的形式，最大的气魄，在地方或全省为群众所喜闻乐见所公认的作品都是“卫星”，各级可以根据这个标准结合当地情况作具体要求。

(三)措施：为了保证放好我省文艺“卫星”，必须采取下列措施。

1、在全党全民办文艺，群众性大普及的基础上坚决贯彻在“党委领导下专业与群众的三结合”，这是多快好省的集体创作方法。

2、作为“卫星”的题材，应当是政治意义重大，思想内容丰富深刻，结合政治任务，结合生产任务，但也应注意对人民有益的历史题材、神话传说和具有民主的爱国主义的思想的优秀传统剧目的发掘整理。

3、各级领导应掌握重点，对本专区、自治州的县、公社、厂矿的重点创作，要定题材，定质量，定专人，定时间，抓紧抓死，保证放出“卫星”。

4、专区与专区、组与组、公社与公社、行业与行业、专业与业余、专业剧种演员之间，须以共产主义风格集中力量大搞协作。

5、采用层层会演，层层选拔的办法产生各级"卫星"，各地区限于在12月底以前，掀起群众性的创作高潮。要求电影文学剧本在12月底以前定稿，其他文艺创作于1959年1月全部完成，并集中力量排练加工提高，作到"三边"(边排练，边修改，边提高)。

2月底以前各专区、自治州会演选拔完毕。(作到边排练边修改边提高)

3月举行全省"卫星"会演选拔参加西南区会演的节目。

4月集中力量对参加西南区会演节目，加工提高，进行排练。

5月参加西南区文艺"卫星"会演，选拔出席全国文艺"卫星"节目。

9月15日至10月15日为全国文艺"卫星"巡回演出月，在全省组织文艺"卫星"节目交叉巡回演出。

6、在各地党委领导下，组织专人经常巡回督促检查帮助，并要求各自治州文化部门每半月向省局汇报一次。

注：艺术研究工作以地方戏曲史(志)为主，请你们成立专门小组，提供有关滇剧、花灯、民族戏曲、民族民间音乐舞蹈的资料(包括戏曲、音乐、美术、演员历史、剧团历史的文字文物材料及照片、实物以作参考)。

1958年11月15日

抄报：中央文化部、省委宣传部，刘披云副省长。

云南省艺术节目会演大会方案

1、名称：云南省艺术节目会演大会。

2、目的：1959年为我国十周年国庆，又是第二个五年计划关键性的一年，特举办全省艺术节目会演大会，以达到下列目的：

(1)检阅我省在戏剧、歌舞等方面的成果，交流艺术经验，推动全省艺术界更好更大地跃进，更好地贯彻党的文艺方针和毛主席的文艺思想，更好地为工农兵、为工农业生产、为社会主义建设服务。

(2)研究讨论艺术创作、表演及其他舞台艺术目前存在的重大问题，进一步推动艺术创作的繁荣和各类舞台艺术的发展与提高。

(3)从会演节目中选拔全省最优秀最有代表性的节目，予以加工提高，参加西南协作区的会演，并争取有节目到北京献礼。

3、内容：凡参加省会演的节目，必须是经过各地严格选拔的、当地最优秀的节目，包

括：滇剧、花灯、京剧、歌舞、歌剧、民族戏剧、话剧等，但都必须保证质量，会演不分剧种一次举行。

4、时间：会演大会时间，决定自4月1日至4月18日，决不延期，各代表队需在3月28日至30日报到。（报到地点昆明市螺峰街省人委第一招待所。）

5、节目选拔：

（1）凡参加会演节目，必须以专州市为单位选出当地最有代表性、最优秀的节目来昆会演，为了使全省会演是集中各地最优秀的节目，并因人力、物力、时间等的限制，特规定各代表队参加会演的晚会数目如下：

昆明3场，红河2.5场，思茅1场，丽江1场，临沧1场，昭通1场，东川1场，玉溪2场，楚雄2场，大理3场，德宏1场，曲靖2场，文山1.5场，省直属剧团，滇剧2场、京剧1场、花灯1场、话剧1场、歌舞1场。

（2）上列晚会数为最高数字，各代表队只能低于此数，不得高于此数，请各专州市认真考虑，必须选出当地最优秀节目，不得滥竽充数。

（3）此次会演是为了选拔优秀节目向国庆十周年献礼，因此各代表队参加演出节目必须是当地所有节目中思想性及艺术性最高者，至于是否必须包括当地所有剧种的节目，则视其节目质量而定，不必勉强，如某专区有滇剧、京剧、花灯三个剧种，但挑选结果，其中只有一个剧种的节目达到一定标准，就只带已达到标准的剧种节目来，其他即不必带来。

（4）参加会演节目不分专业业余，以质量为准，比例上各专州市的专业剧团可占二分之一至三分之一。

（5）每个晚会以不超过三小时半为标准，最好连幕间在三小时内结束。

（6）大会领导机构有临时削减或增加晚会的权利。

6、代表队的组成：

（1）以各专、州、市为单位，由参加会议学习、观摩、工作和参加演出人员统一组成一个代表队。

（2）代表队成员的政治情况，必须经过当地党委负责审查，凡属地、富、反、坏、右分子如必须参加会演演出者，应请示当地党委批准，并先将当地党委批准文件报来大会办公室。

7、各代表队人数：

（1）为了根据现有条件办事，对各代表队人员予以适当控制，特规定如下：

昆明市所属每一剧团各派3—5人为正式代表，并请市委市文化局组成10人的党委、行政代表参加会演大会，演出人数不限制，代表总人数不得超45人。

红河30人。

思茅35人。

玉溪 75 人。

楚雄 75 人。

大理 85 人。

丽江 30 人。

德宏 30 人。

临沧 30 人。

曲靖 75 人。

昭通 40 人。

文山 55 人。

东川 30 人。

（昆明市及省级剧团除外）共计 640 人

省级各剧团，每团派 3—5 人为正式参加会演代表，演出人数不限制。

上列规定人数包括参加会议、观摩、工作的和演出人员在内。请各专州市党委宣传部、文教局（科）和并无节目参加演出的各专业剧团派代表参加大会，人数由当地自行决定，大会只控制各代表队总人数。

（2）除以上代表队人数外，尚需请下列代表队参加：

文化部	5—10 人	（共约 25 人）
全国剧协	3—5 人	
贵州	2—5 人	
四川	2—5 人	
省委宣传部	2—5 人	
昆明军区	2—5 人	
省文联、省剧协	2 人	
省外事处	1—2 人	
文艺献礼办公室	3 人	
戏剧工作室	5 人	
群众艺术馆	5 人	
各报社	10 人	
出版社	3 人	
省工会、妇联、共青团	各 1—2 人	

（3）所规定各地代表队人数为最高数，不得超过，如不经大会同意而自行增加名额者，大会概不负责。

8、演出安排：

(1)歌舞、话剧、戏曲一次演出，不再分批，各代表队参加会议、观摩、工作和演出人员自始至终参加。

(2)演出日程如下：

日　期	上　午	下　午	晚　上	备　注
3月30日	报　到	报　到	报　到	
3月31日	演出准备	领队会议	演出准备	
4月1日	开幕式	学　习	省川昆评省杂演出	昆评为昆明评剧团
4月2日	学　习	演出(玉溪)	演出(玉溪)	
4月3日	学　习	演出(楚雄)	演出(楚雄)	
4月4日	学　习	演出(曲靖)	演出(曲靖)	
4月5日	学　习	演出(昆明)	演出(昆明)	
4月6日	学　习	演出(临沧)	演出(丽江)	
4月7日	学　习	演出(大理)	演出(大理)	
4月8日	学　习	演出(大理)	演出(思茅)	
4月9日	学　习	演出(红河)	演出(红河)	
4月10日	学　习	演出(红河、文山)	演出(文山)	
4月11日	学　习	演出(东川)	演出(昆明)	
4月12日	学　习	演出(昭通)	演出(省话)	
4月13日	学　习	演出(德宏)	演出(省京)	
4月14日	学　习	大会安排	演出(省歌)	
4月15日	学　习	大会安排	演出(省花)	
4月16日	学　习	大会安排	演出(省滇)	
4月17日	学　习	大会安排	演出(省滇)	
4月18日	闭幕式	大会安排	大会安排	

(3)上列日程，请各地代表队严格遵守，除非极特殊的情况，不再更改。

9、资料：各代表队必须带来下列资料：

(1)代表队人员名单，名单必须注明：原单位、职别、姓名、性别、年龄、成份、艺龄、是否党团员？在代表队任何职务？

(2)参加演出节目的说明书、剧本和音乐曲谱等资料。

10、经费和其他注意事项：

(1)大会办公、业务费用由大会负担，各代表队的旅差费、生活费用由所属专州市负担(业余代表特殊困难者，大会同意后，部分补助其旅差费，伙食补贴由大会掌握)；各代表队自身的演出、办公费用，一律由各队负担。

(2)各代表队演出除所需之桌子椅子灯光幕布由大会负责外，其余所需之服装道具布

景等用品一律由各代表队自备，大会不予供应。

(3)各代表队演员和观摩人员必须自带粮票，每人每天以一斤计算。曲靖、玉溪、楚雄、红河，需自带被盖。

11、机构：大会在省委领导和省文艺献礼领导小组具体领导下组成一定机构，负责大会的具体工作，其组织如下：

省文艺献礼领导小组

大会办公室

演出组　研究组　行政组　秘书组　选拔委员会

12、其他：

(1)各代表队在 3 月 25 日前，需将各队演出节目情况(包括名称、剧种、演出人数、所需演出时间、有无布景等)报来，以便大会安排。

(2)大会正式开幕之前，有关会演大会事宜，可与省局艺术科联系。

云南省文化局关于艺术工作者应迅速更有力地反映人民公社运动和加强反帝题材创作的通知

(60)化艺字第 42 号

各专、州、市文化(教)科、局，省直属各剧院(团)，各专县剧团：

我局收到中央文化部(60)文艺钱密字第 119 号关于艺术工作者应迅速更有力地反映人民公社和加强反帝题材创作的通知，现将文件精神摘录并结合我省情况，转知你们，希对这二方面的题材应下达你地区所属剧团，订出切实计划，采取一般和重点创作相结合的办法组织创作，对文件精神希认真组织一次学习。

各地创作的反映人民公社和反帝题材的优秀节目，请及时寄我局三份以便研究和推广。

一、帝国主义，特别是美帝国主义是中国人民和世界人民的死敌，反帝斗争是我国人民长期而复杂的政治斗争任务。在这次全国各大城市举行的反对美帝侵略，坚决解放台湾，保卫世界和平宣传周中，广大艺术工作者斗志昂扬，干劲十足，不但把过去创作与演出

的反帝主题的节目普遍上演，还突击创作与演出了大批当前中国人民和世界人民反帝斗争的戏剧、音乐、舞蹈、曲艺、木偶、杂技等艺术表演节目，不但数量多，而且产生一部分思想性、艺术性较高的作品。

为了使艺术工作在这一革命斗争中，能经常地、更有力地发挥它的战斗作用，请各级文化领导部门认真总结这次反美宣传周艺术创作和演出工作的经验，帮助艺术工作者对其中的重点节目进行加工，使它成为经常上演的保留节目。同时还应继续大力组织各种反帝题材的艺术作品，特别是要创作与上演打击美帝国主义的侵略政策，和战争政策，揭露它“假和平、真备战”的阴谋活动的艺术作品。

反对帝国主义的作品，除了表现今天我国和世界人民的反帝斗争外，还可以表现我国人民在近百年来受尽帝国主义侵略、压迫和对帝国主义进行长期反抗斗争的历史。我省地处边疆，各族人民饱受帝国主义侵略迫害。这方面材料很多，许多地区都流传着不少可歌可泣的反帝斗争的革命故事。各地应广泛地加以搜集、选择，作为创作的素材。此外，我国华侨在国外遭受帝国主义的压迫、剥削十分残酷，可以向归国华侨或他们在国内亲属搜集材料，写成作品。特别是印尼、印度在美帝国主义策动下，掀起反华排华运动以来，有大批华侨归国，他们在国外所受的压迫和欺凌以及他们的斗争情况，更可以作为创作的素材。

二、人民公社的建立与壮大，是党的总路线和毛泽东思想的光辉胜利，是马列主义在中国创造性的运用和发展。是我国对国际共产主义运动的重大贡献。随着人民公社的建立，人们的精神面貌、道德风尚正在起着急剧的变化。在人民公社化运动中，出现了无数具有共产主义风格的新人物、新事物。人们之间新的关系，新的生活正在迅速形成。及时反映人民公社这一伟大的运动，是当前文艺工作中的一个重要任务。目前各地在这方面虽做了不少工作，运用了各种艺术形式进行了声势浩大的宣传活动，写出了不少表现人民公社化的作品，但这些作品一般质量还不够高，并且大多是一些小演唱，有份量的、思想水平和艺术水平较高的、足以充分表现这个伟大运动的艺术作品还不很多，特别是表现城市人民公社化的作品更少。因此，建议各地文化领导部门进一步抓一下这方面的创作，迅速地组织创作力量投入人民公社运动中去，深入群众生活斗争，争取在不太长的时间内创作出一批具有一定水平的反映城乡人民公社的作品，以宣传人民公社的伟大意义，满足广大群众的要求，并向明年党诞生四十周年献礼。

三、为了保证反映人民公社运动和加强反帝题材的创作，必须贯彻执行群众路线的工作方法，掀起一个群众性的创作热潮。省委最近号召写“云南好、西双版纳好”，我们意见：除专业团体应积极响应努力贯彻外，还应积极开展群众性的业余创作活动，坚持业余自愿的原则，鼓励群众创作，专业与业余结合，把专业创作建立在群众创作的基础上。

其次是大力辅导群众业余创作，专业剧团必须订出计划，每团应与三个业余文工团(队)挂钩，分片包干平均一百人辅导三百人。认真负责辅导。一定在今年十·一前及明年

新年春节期间，展开两次创作活动，做出一定成绩。同时各专业团体，不断向业余学习，吸取营养，提高创作质量，使作品逐步演出，不断提高，才能更好地完成明年献礼创作任务。

四、为了贯彻省委关于各行各业支援农业的指示精神，我们建议各专业艺术团体，立即行动起来，紧密配合当前的中心任务，采取“三同四边”的办法，积极主动的送戏上门，利用各种艺术形式，进行演出与宣传活动。上演剧目上要多选择反映现实斗争的剧目，在创作上努力反映农业战线上广大群众的冲天干劲，和各种英雄人物的精神面貌。各艺术团体在开展服务农业活动的同时，要积极参加劳动锻炼，密切和劳动人民的联系，不断提高思想觉悟，大力开展辅导群众文化工作，掀起一个群众性的文化运动高潮，从而鼓舞群众的劳动热情，推动生产向前发展。

最后，希将你们支援农业的情况，及时向我局汇报。

1960年7月27日

云南省文化局
转发文化部关于专业艺术团体支援农业的指示

(60)化艺字第40号

各专、州文教科(局)，省级剧团：

目前正是秋收秋种的农忙时期，各地专业艺术团体，除少量积极准备迎接国庆，坚持大城市演出外，大部分应下乡参加劳动，并在不妨碍生产的情况下，利用空隙时间开展文娱宣传活动，和进行小型演出，以鼓舞农民群众的劳动热情。现将中央文化部有关这一问题的指示转发你们，希遵照执行。

几年来，各艺术表演团体在上山下乡演出期间，大都分别参加了一些生产劳动，群众反映很好；对艺术工作者的思想改造也有很大帮助。现在，为了更好地配合目前正在轰轰烈烈地开展的以粮、钢为中心的增产节约运动，大力支援农业生产，建议各地在今年秋收秋种期间，各专业表演艺术团体，除留一小部分坚持大城市的剧场演出或其他重要的创作和演出任务外，均应到农村去参加农业生产，时间为一个月左右，在不妨碍生产的情况下，也可在劳动空隙进行一些分散的、短小的文娱宣传活动，以鼓舞农民群众的劳动热情，在组织这些艺术工作者参加生产的工作中，要注意各类表演人员的特点和具体情况，作妥善安排。

1960年9月12日

云南省文化局关于召开滇剧座谈会的通知

(60)化艺字第59号

各专(州)市文教科(局),省滇剧院,省艺干校,戏工室:

今年以来,在省委亲切关怀与多次督促下,关于进一步提高和发展滇剧,迅速改变滇剧面貌的问题,已经引起了各方面的重视和支持。近来,滇剧院和少数专县滇剧团均采取了具体措施,进行了一些革新,情况已开始有了改变。但是尚有很多干部和艺人对这一工作的重要意义认识不足,对估价滇剧传统,和对滇剧进行艺术革新的问题,存在若干分歧意见。为了正确贯彻党的"百花齐放,推陈出新"的戏曲工作方针和省委指示,促进全省滇剧艺术的发展,使其迅速赶上全国先进水平,并确保在明年"七·一"拿出优秀的作品向党的诞生四十周年献礼,经省委同意,兹决定召开全省性的滇剧座谈会,来认真总结经验,共同研究有关滇剧发展的主要问题。

(一)会议主要解决:

1、传达和贯彻省委关于迅速发展滇剧的指示。

2、总结十一年来,特别是大跃进以来滇剧工作所取得的成绩,交流艺术革新的经验,正确估价滇剧艺术的遗产,解决继承发扬传统,培养新生力量等方面的问题,并找出今后改进这方面工作的切合实际的方案。

3、交换向党的四十周年献礼创作开展的情况和经验,落实计划,提高质量。

(二)会议规模:参加会议人员约二十余人,范围是:

1、昆明市、曲靖、玉溪、楚雄、红河、大理各专州著名老艺人二人。

2、东川、昭通、文山、临沧、丽江、思茅、德宏各参加编导或主要演员一人。

3、省滇剧院、省艺干校编导班,参加人员另计。

(三)会议时间:

1960年12月16日在昆明举行,预计五天结束。

1960年12月3日

抄报:省委宣传部,刘披云副省长,中央文化部。

抄送:剧协、文联。

云南省文化局关于抽调兄弟民族剧团来昆演出的通知

(61)化艺字第14号

德宏、楚雄州文教局,大理、文山州文卫局:

为了大力扶持我省兄弟民族剧种,使其获得互相观摩,互相提高之机会,经省委批准,元旦期间抽调四个基础较好的兄弟民族剧团——德宏潞西傣剧团、文山富宁僮剧团、大理白族吹吹腔剧团、楚雄大姚彝剧团(此系业余剧团)来昆举行一次小型民族剧种会演,藉此,相互交流经验,提高艺术质量,以便进一步促进兄弟民族艺术的繁荣及发展。

一、时间与地点

原曾电告德宏、文山于国庆期间举行。考虑到10月份正是秋收秋种的农忙季节,经研究后,我们认为10月份举行会演确有一定困难,现决定改在元旦举行,较为适宜。会演为时十天,12月28日来昆报到。

二、演出与观摩

各团准备一至二个晚会的节目,要求所带剧目最好是本剧种最有代表性和富有本民族特色的剧目(备有幻灯字幕说明),大、中、小型均可。在昆期间以内部观摩为主,必要时可对外售票公演。

三、名额

每团至多三十人,必需超过此数者须经我局批准,剧团来时,所在地的文教科(局)应派一负责干部担任领队。

四、经费

傣剧、僮剧,吹吹腔等剧团所有成员的旅差费,由当地自行解决。考虑到楚雄彝剧团系业余剧团,其旅差费、伙食费及非固定工资的成员的工资,均由我局给予补助。

1961年9月9日

中共云南省委宣传部
关于建立傣、白、僮、彝四个民族剧团的通知

(61)宣文字第29号

主送:楚雄、大理、文山、德宏地委宣传部富宁县委宣传部

抄送：省委办公厅、省人委办公厅

披云同志、省边委

省文化局党组、省文联党组

中共云南省委宣传部　1961年11月20日印发

最近省委决定正式建立傣、白、僮、彝四个民族剧团，业已由省文化局发出通知，民族剧团的建立，是发展我省兄弟民族文化的重要措施之一，省委非常重视，马继孔同志对于四个剧团建立后的发展方向等问题，做了重要指示，现在转知你们，请根据指示精神，结合你州实际情况，进行研究，订出今后的具体措施。一、四个民族剧团正式建制为自治州剧团。即(1)德宏傣族景颇族自治州傣剧团；(2)大理白族自治州白剧团(包括吹吹腔、大本曲及白族民间歌舞)；(3)文山僮族苗族自治州僮剧团；(4)楚雄彝族自治州彝剧团。各团之领导关系，归州或是归所在县领导均可，各自治州可根据自己的实际情况决定。二、各民族剧种的发展方向，总的精神是要保留本民族特点，并加以美化和夸张。因此要求各地首先要研究本剧种的发展历史及当地群众的爱好，根据其历史发展来确定它今后发展的方向。白剧、傣剧及僮剧，有的有一定的传统基础，有的吸收了其他剧种的一些东西，并都与现在的本民族的歌舞形式相结合，已形成一种半古半今的戏剧形式。这种形式应继续保存发扬，但重点应放在发展今的一面。从这三个剧种的本身条件看，它们应该是向歌剧的道路发展。彝剧直接产生于歌舞，今后应走花灯的道路，特点是载歌载舞。各地对这一问题应再作深入的探讨。

三、四个剧团都须以大力培养民族的全套班子，包括演、职员、乐队人员、编导人员等，现在有的剧团已培养了一批演员，有的还未培养出来，或配套不齐，今后应大力进行这一工作，务期在一定时期内搭配齐全。

四、各剧种应从现有的基础上逐步提高，特别注重发扬本民族的艺术特点。逐步创造具有鲜明的民族风格的舞台表演程式，广泛吸收流传在本民族民间的歌曲音乐来丰富唱腔；搜集历史的和现代的民族民间戏剧素材，大力开展创作，充实民族戏剧内容，各民族剧团应有自己的剧本。同时也有必要吸取其他剧种的经验以丰富自己。使能成为既有现代水平又有自己的特殊风格的真正民族剧种。

接此通知后，希即转告地委，并着手进行安排，进行的情况希望在最近告知我们。至于四个民族剧团新年期间来昆会演的一切具体事项和给予补助等问题，省文化局统一安排后，由他们直接通知你们。

云南省文化局
关于傣、僮、白、彝四个民族剧团观摩演出的通知

（61）化艺字第16号

省委宣传部：

为了总结十二年来，特别是大跃进以来我省四个主要的民族戏剧的经验，进一步促进各兄弟民族戏剧艺术的发展繁荣，根据省委指示，订于1962年1月8日至14日，在昆明举行一次白、傣、彝、僮四剧团的观摩演出，现将有关事项通知如下：

一、观摩演出会的目的意义

这次观摩演出的目的是：互相观摩，总结经验，进一步促进民族戏剧的发展。具体要求通过观摩演出，达到：第一、贯彻党的民族政策和文艺方针，通过各民族戏剧文化的交流，进一步增强各民族团结，促进各民族社会主义新文化建设事业；第二、总结民族戏剧发展的道路及方法，就如何继承传统，发展提高及表演唱腔、乐队建设等问题摸索一些经验；第三、总结民族戏剧队伍的培养提高问题，并研究今后其他民族剧种发展的布局和建立问题。

二、观摩演出的报到日期和演出时间

报到日期：1962年1月5日—7日。

演出时间：1962年1月8日—14日。

三、观摩演出会的规模、参加单位和名额

参加人数：大理白族吹吹腔剧团、德宏州傣剧团、文山州僮剧团和楚雄州彝剧团各四十人。此外丽江区（包括傈僳族一人）、红河州、思茅区、临沧区（包括佤族一人）各派代表二人（其中必有一兄弟民族）观摩。共计约一百七十多人。

四、会演前，各剧团应作好该剧种发展情况及准备会演情况的总结，来昆时随同带来，送局一份。

五、会演期间希自带粮票，多带衣服，以御寒冷。

1961年12月7日

抄报：马继孔同志，刘披云副省长，中央文化部。

抄送：中央民族文化指导委员会，省民族事务委员会，民族学院，陈可大同志，丽江、怒江、红河、思茅、临沧、大理、德宏、文山、楚雄等专州文教科，云南日报，广播电台，边疆文艺，昆明电影制片厂，驻我省的光明日报、民族团结报记者站。

云南省文化局关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知

(62)化艺字第9号

各专(州)市文教局(科),省直属滇、花、京剧院(团):

解放以来,各地区挖掘和整理戏曲,曲艺传统工作均取得很大成绩,有许多戏曲、曲艺传统剧目、曲目及表演技术技巧等已经被记录和保存下来,有些将要失传的剧种、曲种也得到恢复,这为戏曲、曲艺研究工作和社会主义新戏曲、新曲艺的创作积累了极为宝贵的材料;其中有不少传统剧目、曲目,经过整理、改编,提高了思想性和艺术性,已成为剧团和曲艺团体的优秀保留节目。但是,在挖掘继承工作中还存在一些问题:有些剧目、曲目现在只有个别老艺人还能记忆或表演,他们年岁已高,一旦故去,这些遗产就有失传的危险,必须立即抢记下来,但有的地区还未采取具体措施进行这项工作;有的剧种传统剧目很丰富,还没有组织力量认真进行挖掘,或者只挖掘了一部分就停顿下来;有的剧种传统剧目和表演技巧十分丰富,但由于把过多的精力放在搬演其它剧种剧目和创作新剧目的工作上面,以致对本剧种的遗产挖掘记录和整理工作反而注意不够;有的地区对已记录下来的剧本、曲本和资料缺乏妥善的保管办法,以致辛勤记录的资料常有散乱丢失。应该认识:我省戏曲、曲艺的传统是极其深厚的,不管是滇戏、花灯、曲艺或民族戏曲等,均必须严肃地发掘整理传统,这是促使我省戏曲工作正确发展的重要关键之一。继承挖掘戏曲、曲艺工作是对各种不同的剧种、曲种不同的技术流派和各种体裁的传统剧目、曲目,以及有特点的唱腔、曲牌、表演技术、脸谱、服装、道具等,都根据不同情况,分别采用笔记、画图、记谱、录音、照相等方法,认真地如实地记录下来,对老艺人独特的表演技术,和艺术表演经验,应分派人听他们口述,作出记录,有些表演技术无法用文字表达,应有计划的组织青年认真学习。对老艺人所知道的有关剧种、曲种,有悠久历史的戏曲班社、剧团、剧场、书场的史料、艺术创造方面的掌故、口诀、戏曲术语、名艺人和剧作家、评书家的历史、师承、轶闻以及训练演员的方法等,也都尽可能地记录下来。对于各种手抄秘本、孤本和现已少见的戏曲书刊、唱本的搜集工作,也应当注意。各地文化主管部门、各专业戏曲团体必须进一步加强这一工作。现根据我省具体情况,提出如下几点意见,请参照办理。

一、不断在有关人员中进行认真挖掘、学习传统的重要性的教育,了解这方面的思想情况,提高大家的认识。

二、挖掘继承戏曲、曲艺传统工作应力求全面,对各种不同的剧种、曲种不同的技术流派和各种体裁的传统剧目、曲目,以及有特点的唱腔、曲牌、表演技术、表演经验、脸谱、服装、乐器、道具等,都应当根据不同情况,分别采用各种方法,认真如实地记录下来。并有计

划地组织青年认真学习。对有价值的戏曲史料和文物等，也要尽可能地收集、保存。

三、目前，鉴于挖掘继承戏曲、曲艺传统工作的繁重，因此各地文化部门，应当根据各地方各剧种、曲种的具体情况，区别先后缓急，制定长短期计划，有组织地有步骤地进行工作。很多戏曲、曲艺传统剧目、曲目是在老艺人中口传心授的，必须首先把有失传危险的剧目从老艺人口中记录下来，在剧种、曲种较多的地方，应当首先集中力量挖掘本地区特有剧种、曲种的传统剧目。首先力争在两年内，摸清本地区滇剧、花灯的底细，基本上完成挖掘工作，民族戏曲应在年初傣、彝、白、僮四个剧团观摩演出的基础上继续进行挖掘，继承传统工作。

四、记录传统剧目、表演经验时，不管是精华部分或是糟粕部分，都应全面地如实地记录下来，先不要随便修改，以便于以后能对剧目、曲目工作全面的研究。有关领导部门应向老艺人和记录者说明这样作的必要性，打消不必要的顾虑。对剧本、唱本中个别难懂的方言、土语，记录者尽可能作出注释。无法写的字，可用拼音字母或同音字代替。对少数民族剧种、曲种的剧目、曲目挖掘工作，如可能，最好用本民族的文字作记录，然后再进行翻译。

五、记录下来的剧目、曲目和搜集到的剧本、唱本及其它有关资料，在有印刷条件的地区，应当复印少量副本作为内部资料，每种送我局五份。在没有印刷条件的地区，也应当组织人力手抄几份副本保存(每种送我局二份)。

六、在挖掘传统剧目、曲目工作中，对剧目、曲目口述者和记录者，对剧本、唱本和其它资料收藏者，应给予合理的报酬。

七、各地区应重视剧目、曲目资料的保管工作，对搜集到的剧本、唱本、资料等，应指定有关部门专责保管，编目造册(抄送我局一份)，订出切实可行的保管、借阅办法。

各专(州)市文化局、省级各剧团在接到此通知后，请即将过去在这方面的工作情况及今后计划报我局。

1962年4月8日

抄报：省委宣传部，刘披云副省长

抄送：云南剧协

云南省文化局
关于加强剧团生活管理及健全制度的意见

(62)化艺字第13号

各专(州)市文教局(科)，省属各剧团：

兹发下《关于加强剧团生活管理及健全制度的意见》一份，请根据你处具体情况参照

执行。

1962年4月19日

关于加强剧团生活管理及健全制度的意见

加强各艺术表演团体的生活管理及建立健全必要的制度，是正确贯彻“二百”方针，提高艺术质量的重要环节之一，各剧团在学习“文艺十条”及“剧院（团）工作条例”之后，对此问题已加以注意，不少剧团已采取某些具体措施，解决过去在这方面存在的一些问题。为了进一步在各专业表演团体中加强这方面的工作，我局根据“文艺十条”精神及我省各剧团情况，提出如下意见，请根据你们的情况施行。

一、各剧团应建立正常的艺术生产秩序，建立适合于本剧团的必要的制度，特别是导排制度、剧目上演制度（包括剧目轮换上演制度）、生活管理制度和财经制度，以保证艺术工作的正常进行。凡未建立制度者，应迅速建立；凡已建立制度而有某些部分不符合“文艺十条”精神或与本身情况不相适应者，应加以修改补充；凡虽有制度而未认真执行者，应认真执行。

二、各剧团对于自己全年的剧场使用及上山下乡演出，应作出全面安排，在安排时，应对全团艺术人员的进修、整训作统一考虑。对于不同剧种的演出场次，应按其实际情况，作不同的要求。如歌舞团体的演出场次，一般应稍少于戏曲团体。对于不同演员的演出场次，亦应作分别考虑。如主要演员的演出次数应稍低于一般演员。各剧团既应坚决贯彻勤俭办团，经济自负盈亏的方针，又应保证剧团艺术人员有必要的学习时间，使剧团演出质量能逐步提高。

三、各剧团应妥善安排作息时间。对每周每日的时间作恰当的支配，以保证工作学习的顺利进行，并保证剧团人员有足够的休息与睡眠，除极特殊的情况外，每日工作一般不宜超过八小时，睡眠时间不少于八小时，剧团工作，除节目创作而外，主要为基训、排练、演出，在八小时工作时间内，应主要保证这些工作的进行。每周安排适当的政治学习，可包括在工作时间之内，份量不宜过重，工作时间以外可适当安排文化学习，并使剧团人员有一定的自由支配时间，以便其自修、料理家务等。每周应放假一日，节日按国家规定放假，可采取提前放假或事后补假办法。如某些剧团在坚持正规的八小时制度方面确有困难，对时间的安排另有调整，亦应不违背此精神。

四、关心艺术人员的生活，保证他们的健康，使他们身心愉快精神充沛地进行工作，是

一项重要任务，剧团负责人中应有一人主管这方面的工作。剧团应进行必要的生产，以改善伙食，在可能范围内，使剧团人员吃好吃饱。对于某些人员，应在粮食、副食品方面予以特殊照顾(如某些主要业务人员、某些老艺人、某些病号，在艺术创作上体力消耗较大的武功、舞蹈人员等)。各剧团安排团内业务人员的生产劳动，主要是使他们每年都有一定的时间深入工农群众，向工农群众学习，因此，在安排生产劳动时，要注意使劳动生产与深入群众相结合。同时，要根据各类人员的不同情况，作不同的安排，如对演员，使其不至参加劳动而搞坏了嗓子、形体及关节；其他人员，如年老、体弱多病者可减少或免除劳动。总之在这类问题上要具体细致地处理，不要一般化。

云南省文化局党组关于我省剧团改制的意见(草案)

(1962年9月)

根据文化部关于剧团改制的指示精神及我省的实际情况，省委指示，除保留省滇剧院、省歌舞团、省话剧团、省京剧院一团、西双版纳歌舞团、德宏歌舞团六个专业艺术表演团体为全民所有制的国营剧团而外，省内其他的各类剧团，都一律分期分批改为集体所有制的民营剧团。关于剧团的改制，我们就以下几个问题提出些意见。

一、为什么要改制

(一) 在我国社会主义时期，文化艺术事业本来就应该有全民所有制、集体所有制和个体所有制三种所有制。特别是剧团，它们和工业企业还不一样，不存在占有生产资料的问题，剧团改为集体所有制，照样可以是我们对人民群众进行思想教育的工具。从我们国家的实际情况看来，粮食产量估计两三年内还不可能有很大的增长，一切工作都必须以农业为基础，面向农村，把支援农业、支援集体经济放在第一位。文化艺术事业要适应当前的国民经济情况，要根据这种情况来进行调整。因此，从全国范围来说，全民所有制的国营剧团，应该是少量的，示范性的。而最大量的剧团，则应该采取合作社性质的、集体所有制的办法，由艺人自己去办，用社会再分配的方法来养活它们。当前文化事业战线过长，规模过大，人员过多，发展过快，与当前国民经济的发展不相适应。剧团的改制，既是为了适应当前的国民经济情况，也是为了适应我国社会主义制度，这是一个长远的措施，不是临时性的办法。

全国的这种情况，我省也不例外。从剧团的发展情况看来，这几年我省剧团一方面在数量上发展得过快过急，1957年全省才五十三个剧团，1959年就发展到九十四个，如果把没有承认的剧团算上，就达到一百一十九个。另一方面，从1959、1960年后，全省剧团除极少数外，都全部转成国营，这在剧团性质的改变上，也是过快过急。这两方面的发展，虽然

在某种程度上反映了客观需要，在发展之后剧团也做出不少成绩，可是国家不得不花费若干钱把剧团包下来，增加了国家的负担，这与国民经济的发展是不够适应的。

此外，由于这两方面的过快过急，国家在各方面为国营剧团准备的条件不足，因此，在剧团干部的配备、物资的添置、剧场的安排、经验的积累等方面，都给政府增添了许多困难，而艺人又产生了依赖政府的思想。这些，对剧团艺术事业的正常发展和质量的提高，都产生一定的副作用。根据这些情况，我省绝大多数剧团改为集体所有制，是必要的。

当然，剧团改制，是会产生若干思想问题和实际问题，可是十二年来，经过党和政府的不断教育和艺人自己的努力学习，艺人们的思想觉悟是有很大提高的，只要我们真正贯彻中央和省委的指示精神，有领导、有组织、有计划地进行改制工作，做得稳当、踏实，我们相信改制工作是可以胜利地完成的。

（二）此次全省的剧团改制，只保留六个剧团为全民所有制的国营剧团。省歌舞团和省话剧团，是新文艺事业，由于他们本身的剧种所带来的特殊条件，所以他们在节目创作等方面，是比戏曲剧团困难，同时，它们又必须担当积极反映现代生活、探索这些剧种的发展等任务。因此，它们自负盈亏是比较困难的，国家也应该积极扶持他们的发展，所以这两个剧团仍为国营。至于西双版纳歌舞团和德宏歌舞团，主要是因为他们地处边疆，经常担负一些特殊的政治任务，所以在撤销其他歌舞团的编制时，仍就保留他们的编制，同时保留为国营。

滇剧是我省主要的地方剧种，需要保留一个滇剧团为国营剧团，省滇剧院正由于这个原因，不列入改制之列。省京剧院一团虽然不是地方剧种，可是因为它拥有一批全国知名的主要演员，在省内省外有一定影响，保留它为国营剧团，也是必要的。在以上六个剧团中，虽然同为国营，可是省滇剧院和省京剧院一团仍需力求自给自足，只有其他四个剧团由国家给予适当的补助。

二、民营剧团的性质、任务和经营管理方面的几个问题

（一）民营剧团是自愿组成、合作社性质的剧团。是在党的领导下的社会主义文艺事业的组成部分。所谓自愿组成，就是戏剧艺术工作者自己愿意组织剧团，自己来办剧团；所谓合作社性质，就是集体经营，共同管理，属于集体所有制。由于我们的社会制度所决定，民营剧团同样是在党的领导下的社会主义文艺事业的组成部分，因此必须接受党和政府的领导；必须贯彻执行党的建设社会主义的总路线，文艺为工农兵为社会主义建设服务和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针。

（二）关于民营剧团的管理，我局拟出了一个《民营剧团管理暂行条例（草案）》在文化部未有正式文件下达之前，可参考这一暂行条例试行管理。民营剧团的管理，条例已有规定，这里只着重说明几点：(1)关于民主管理的问题。民营剧团既是自愿组合，民主管理就显得更为重要。民营剧团最高权力机构为剧团全体大会。剧团领导人员，由全体大会选举

和罢免。剧团领导人员，必须充分发扬民主，走群众路线，遇事同群众商量，计划交群众讨论，集中群众的智慧定期向全团报告工作，接受群众监督。艺术上的问题，特别要尊重主要演员的意见；(2)关于经济民主的问题。民营剧团既是集体所有，集体经营，在经济上必须民主，把家底和经营情况让群众知道，接受群众的监督。民营剧团在经济上是独立核算，自负盈亏，花钱买票，不准平调。剧团的纯收入，既要提出适当的公积金和公益金，以利于剧团的建设和保障成员的生活福利，防止花光分光；但也不要片面地强调积累，以致影响成员的生活；(3)关于工资制度的问题。民营剧团既是集体经营，工资制度可以由他们自己决定，政府备案。原则上必须实行按劳分配，多劳多得，反对平均主义，一般以基薪分红定期奖励制较好。对于剧团中的老、病、残人员，必须给予适当的照顾，不能因他们因丧失工作能力而一脚踢开；特别是老艺人。

（三）剧团改为民营后，其人员政治待遇不变，任何部门不得歧视，生活待遇也不变，粮食、副食品一样照现行规定供应。对于民营剧团进行业务生产所需的物质条件，如服装道具、剧场等，应尽力予以方便，使其走向正常发展的道路。"条例"上规定，国家投资购置的服装等，剧团一般应交纳折旧费，确有困难者可以不交。考虑到改制后民营剧团困难较多，过去家底不厚，因此政府在这方面可以放宽些，应该采取积极扶持像陪嫁那样，少收或不收折旧费。政府对于民营剧团的管理主要管三条：(1)剧目，主要是通过剧目的管理来掌握党的文艺方针政策的贯彻，而不是具体去干涉剧目；(2)人员政治情况，保证剧团人员的纯洁，指导他们自己做好政治思想工作；(3)经济，主要是帮助剧团加强经济工作并使其服从国家的 法令；在剧团改制初期，还须帮助其健全经营管理；改制之后，政府不必向剧团派去干部。过去派去的干部，若剧团主动要求留下，而干部本人又自愿留下，可转为剧团成员。

三、剧团改制可能出现的问题和看法

（一）由于剧团经过一段时期的国营，现在改为民营，可能出现某些思想混乱的现象。在一些文化干部思想当中，存在着：一怕乱，即怕剧团混乱，认为剧团改为民营是"倒退"；因此，不敢彻底改制，认为自负盈亏就行了。这些思想，如果对剧团改为民营的必要意义认识清楚是应该可以解决的。在剧团改制时，必须要有领导、有步骤地去进行，乱不乱，主要看我们工作得如何。自负盈亏，是剧团改制的重要内容，但除此之外，在工资制度、民主管理等方面都应相应地有所改变，因此，要把这些工作都完成了，才算改制全部完成。二怕跑，即怕演员跑掉，怕高价挖角，怕演员流动。民营剧团既是自愿的组合，其人员不列入国家编制，是有离团自由的。演员跑掉有种种原因，有的是由于剧团领导不善于团结人；有的是由于工资不合理；有的是由于艺术上的合作存在着问题；有的是由于演员有积压，他到另外的剧团更能发挥作用。如果剧团工作做得好，问题就不大了。同时，这些年来，艺人的思想觉悟已有很大提高，如真有个别不恰当的流动，舆论是不会同情他的，再加上管理条

例的若干规定，以后请演员要有合法手续，按合同办事，各剧团又都自负盈亏，演员流动及其工资是能逐渐趋于稳定的。三怕垮，即怕剧团垮掉。这个问题，也要具体分析。有的剧团，本来它的基础很差，艺术质量低下，不能存在，正是说明群众不需要，合乎自然淘汰的规律。如果有的剧团垮掉了，所遗留下来的人员，国家给予妥善的安顿。有的剧团是由于经营管理上存在某些问题，政府如能帮助他们改善工作，就没有垮的危险。四怕难管，即怕剧团改为民营后不听指挥，不好管理。民营剧团也是社会主义文艺事业的组成部分，政府当然要加以领导，但领导不等于干涉，只要不“平调”不乱指挥，依照戏剧艺术发展的规律办事，剧团不会难管的。解放十二年来，我省戏剧队伍有了很大的变化，应该相信他们自己能管理得好。这些问题，首先要求我们文化干部的思想认识统一，剧团改制的工作才能顺利进行。

（二）剧团中的人员，老、弱、病、残和某些班底，思想顾虑较多，怕政治待遇和生活待遇有改变；怕累不动，按劳分配所得不够生活；怕退职退休没有保障；怕剧团垮了没有依附。这些问题，上面已经讲过，只要向他们讲清楚，同时剧团切实作好安排，他们的思想顾虑就可以打消。这时特别提出的是老艺人的问题，剧团对他们必须尊重，要充分重视他们艺术上的成就和贡献，他们现在虽然因体力关系工作得少些，但他们过去已尽了许多力量，他们身上保存着许多经验，还可以起继往开来的作用，不能因他们目前工作得少甚至不能工作而抛开。退职退休必须与国营者同样得到保证。

（三）原来分配在剧团中的新文艺干部，改制后征求他们和剧团双方的意见，如果双方都愿意他们留在剧团，即转为剧团的成员，与其他剧团人员享受同等的待遇，其原有政治待遇及工资不变，如果他们不愿留在剧团，或剧团不愿他们留下，就另行分配工作。现在某些地区的这部分人中产生的一些思想问题，只要把这个问题说清楚，是可以解决的。

最后，根据文化部的意见，为了避免剧团产生一些不必要的顾虑，在改制后可以不提国营、民营字样，各个剧团仍然保留国营时的招牌。

四、全省剧团改制的步骤

剧团改制是个复杂的工作，必须有组织、有计划地进行。我们的意见是，今年内，先在全省要改制的剧团中，选择省花灯团、玉溪专区花灯团、宜良滇剧团和澄江滇剧团作为试点。各专（州）、市及大县的文教局（科）可以派出一个干部到昆明来，与省局的工作干部一起，组成试点工作组，进行试点工作，取得经验，从明年年初起，再分批进行改制，连试点在内，共分三批把改制工作搞完。整个工作完成的时间，是明年第二季度之前。试点算第一批，一共四个剧团，第二批我们打算有二十到二十五个剧团，第三批就把其余的剧团都改制完毕。但哪一批具体改哪些剧团，还须听听各专（州）市的意见。

希望各专（州）市文教主管部门根据这个大体的打算，提出自己的改制工作计划，比如先改哪些？后改哪些？计划确定之后，报告省局，以便统一考虑。剧团改制时，必须先按照

精简办法精简，然后将精简后的剧团加以调整，再作改制。

五、具体进行改制工作中的几个问题

关于具体进行剧团改制工作的问题，我们提出以下几点意见：

(一)思想工作要做透，首先在有关文化行政干部中取得统一的认识，认识统一了，工作才好入手。对于剧团在进行改制时可能产生哪些思想问题，事先要有掌握，具体进行工作时，从党内到党外，从剧团领导到一般群众，要逐层逐步把思想工作做好，特别要把为什么改制的道理说清楚，在改制中涉及到的若干安排问题，主要是人员的安排问题，也要事先有个比较周密的打算。总之，工作要求做得稳些、踏实些，尽量减少不必要的若干纠纷和波动。

(二)具体进行改制工作时，对组织领导要作认真考虑。主要是在各地党委领导下，依靠各专(州)、市县的文教局(科)的力量进行这一工作，省文化局在派出工作组时，只能起到协助的作用。参加改制工作的干部，要配得强一些，要作风正派、懂得些剧团工作的。文教局(科)的各项工作很多，改制也是今冬及明年一、二季度的一项重要工作，希望能有个全面的安排，以免这一工作被挤掉，或者虎头蛇尾，遗留下许多问题。事先要有计划，工作进行中要及时请示汇报，事后要有总结。计划、汇报、总结希望都能报给省文化局一份，经省批准后执行。这个工作比较复杂，因此多请示报告，可以使工作较顺利地开展。

(三)大体上，在剧团进行改制时可以分几步走，第一步，通过对半年多来剧团实行自负盈亏情况的总结，认真摸一下剧团在这方面的经验，同时发现剧团存在些什么主要的问题。第二步，把发现的问题排排队，着重解决一、二个最突出的问题，在解决这些问题时，可以以省局拟定的“条例”作为根据，这样，实质上就是剧团在某些方面进行改制，同时又易于发动群众的积极性。第三步如果在第二步发动了群众，这时就可以开始比较全面地进行改制工作了，如订立合同，选举剧团领导，调整团内机构，逐步建立制度，订立工作学习计划等；这些工作基本完成了，改制也算基本完成了。接着就进行登记。最后进行工作总结，提高大家的认识。在这几步工作中，始终贯彻思想教育工作，对有关改制文件的学习，可采取分步骤，分问题反复学习的办法。这些只是个大体的轮廓，主要还是要根据改制的精神结合各地的具体情况采取稳妥有效的办法。

(四)改制工作，不要妨碍剧团的日常业务生产，影响他们的自负盈亏，但是也不要太拖，我们的意见，是一个剧团改制完成，大体在两个月左右。如果搞得好，改制工作和剧团的业务生产还能适当地配合。比如在业务生产中逐步帮助他们建立一些业务制度就是一种办法。

总之，省局打算在明年第二季度以前把改制工作搞完。登记工作准备搞完一批，登记一批，登记条例，文化部如有指示下来，就按部里的执行，如果一时赶不上，省局准备也定个暂行登记条例，请示省委后发给各地暂行。改制既然是分批进行，那么，有的剧团今年内

甚至明年第一季度内都还轮不上，但是消息是会传开的，各文教局(科)都要估计到这种情况采取措施，以免引起些不必要的思想波动。同时，剧团无论在哪一批改制，都要求他们自负盈亏。

以上这些意见，请大家讨论研究。

云南省文化局关于全省专业艺术表演团体1962年度巡回演出情况的报告

(62)滇文化艺字第48号

由：1962年我省剧团巡回演出小结

送：中央文化部　　报：省委宣传部　　送：省级各剧团

一、基本情况

1962年初，我局召开了全省专业艺术表演团体巡回演出会议，安排全省剧团在省内的巡回演出。在会上通过了协商，签订了合同。以后在合同的执行中，虽然也出现了一些问题，但大体上是按照会上的安排执行的。今年下半年，根据上半年执行合同的情况，我局认为有必要给不在合同范围内的巡回演出予方便，各剧团亦有这方面的要求，因此，下半年有若干巡回演出，是由剧团与巡回地区的文化行政部门直接商议进行的。对于今年全省巡回演出的指导精神，其依据是中央扩大会议以调整为中心的方针及省委的指示，剧团应多到基层演出、剧团应自负盈亏(除少数几个剧团而外)这两项指示，其目的都在于促进剧团为农业服务，一年来，全省剧团的巡回演出，就是遵循这一指示进行的。因而取得如下的成绩：

(一)各级文化行政部门对于巡回演出的安排更有计划，剧团巡回的面比往年更广，也比以前深入，因而使更多的农村、工矿、边疆少数民族地区的群众有更多的机会看到戏。省局今年曾有意识地组织了过去与全省观众接触不多的傣、白、僮等少数民族剧团在省内巡回演出，这既扩大了这些剧种的影响，也进一步促进了各民族之间的艺术交流。省局直属的京剧、歌舞、话剧、花灯、滇剧、杂技等几个剧团，都增加了巡回点和巡回时间，如历年来巡回演出较少的省歌舞团，今年到滇西、滇南、滇东一带巡回演出九十五场，省杂技团在德宏州边境地区巡回演出五个多月，演出一百二十七场，一直深入到国境线上，缅甸客人亦曾过境看戏，省花灯团除曾到东川、昭通、宜良一带农村矿山演出外，还到部队演出，在部队医院演出时曾深入病房、炊事班慰问，反映良好。省级剧团巡回演出时间一般都达到两个多月或三个月。专县剧团巡回演出的时间更长，如玉溪花灯团今年即有三分之二的时间在农村。这些演出都受到广大群众的欢迎，如富宁僮剧团到农村演出时，群众往往形成了“家家关门，户户上锁”的看戏热潮，有的僮族老人说“看了死了也值得”。总之，今年的巡回

演出，在一定程度上满足了群众特别是农村群众的需要。

（二）今年的巡回演出，文化行政部门及剧团都尽力设法方便群众看戏，采取了多种活动方式。省京剧院一团曾采取以主要演员关肃霜、裘世戎、高一帆、刘美娟等为主组成小组进行巡回演出的办法，这种办法，行动方便，辅导了当地剧团，也使群众有机会看到一些知名演员的表演。以后，曲靖专区滇剧团也起而效法，组成小组到路南、宣威、嵩明、富源、师宗、宜良等地巡回演出，效果也不错。省歌舞团曾组织以黄虹为首的民间歌舞演出队演出，观众也很欢迎。

昆明、红河、玉溪等专（州）市文化行政部门，对本地区剧团的巡回演出，有较妥善安排，如红河对巡回线，对剧团的交错演出都安排得较好，玉溪提出了“方便群众看戏”，促进剧团在如何下乡演出方面作了若干工作上的改进。

（三）在今年的巡回演出中，若干剧团都初步总结了一些值得重视的经验，归纳起来，这些经验是：

(1)关于如何方便于农民看戏的经验。玉溪 、宜良、曲靖，省杂技团等剧团提出了为方便于农民群众看戏，需要考虑剧团适应于农村情况，因此，要抓节令，注意农忙农闲。玉溪剧团采取了农忙、雨季在县城演出，农闲到农村演出的办法；省杂技团提出在农村演出要不计较条件，因地制宜；还有不少剧团提出，为了适应云南人口居住分散、交通不便的特点，剧团巡回时要大队与小组演出结合，演出队伍能分能合。

(2)关于巡回演出节目的经验。今年在巡回演出中，许多剧团都注意对农民观众的艺术爱 好的分析，比较一致的意见是应有一些有质量 的配合当地中心工作的小节目，如快板，小演唱等，节目应是多样化与有一定教育意义相结合。如巧家、临沧等滇剧团，为了适应农民爱好，下乡演出时除演滇剧外尚演一些短小的花灯节目；玉溪花灯团还演一些独奏、独唱节目，都为农民所欢迎；宜良滇剧团等剧团认为农民喜爱神话戏，武打戏，但不太爱看现代剧，这有部分道理，但问题的实质还在于现代剧的质量。

(3)关于巡回演出中剧团经营管理方面的经验。在这一问题上，主要提出了剧团内部的剧目安排、演出安排、演员的学习、生活安排的更合理问题，此外则是剧团与巡回地区的关系问题，如宣传、组织观众，充分了解当地群众看戏的情况等等。

总之，今年的巡回演出的情况是良好的，取得了成绩的，而值得注意的，是从今年的巡回演出中，突出了几个比较重要的问题。

二、几个问题

（一）关于支援农业的问题

今年我省剧团几乎都到农村或县城、乡镇演出了，剧团一般的思想上也有为农业服务的认识，在实际上也做了安排，但根据党的八届十中全会公报的精神看来，则有几个问题尚需深入探讨：

1、对支援农业的认识，十中全会公报提出的支援农业，是作为党在社会主义建设中的总方针提出来的，我们的剧团虽然到农村进行了不少巡回演出，但认识还缺乏这样的思想高度，因此，在今年的巡回演出中才暴露了一些缺点与问题。我们认为，艺术支援农业，应从艺术的任务与特点出发，艺术是党对群众进行思想教育的武器，是整个思想战线的一个组成部分，因此，剧团就有个研究自己的服务对象的任务，我们绝大多数剧团的主要服务对象是农民，因而就有个研究他们的艺术欣赏习惯、欣赏水平，研究党在各个时期对待农民的政策的任务，今年有些剧团虽然在这方面作了些工作，但还嫌不深不透。当然，在服务对象上，也不能把为农民演戏与为其他观众演戏对立起来，这里，在省、专、县各级剧团之间，在各剧种之间，还有一些必要的分工，但支援农业是共同的，研究剧团的服务对象，特别是研究农村观众的艺术要求是所有剧团都必需认真做到的，而这一点恰好是我们还需努力改进的。

剧团要支援农业，应该主要体现在剧团的艺术生产上，体现在剧目上——特别是为农民演出的剧目上。今年全省在巡回演出中的上演剧目基本是健康的、好的，但确也存在一些问题：一个问题是有些剧目质量不高——主要是思想质量不高，给群众一些不好的影响，如有些剧团在农村、乡镇演出了一些较低级庸俗的剧目等；另一个问题是有的剧团在农村演出的某些剧目，虽然有一定质量，但不太为农民所欢迎，就是说，不太能满足农民在艺术欣赏上的习惯。产生前一个问题的原因，我们认为跟我们有的剧团对“二百”方针的理解有片面性，认为好戏坏戏都可以演；与有些剧团忽视了剧目质量，与有的剧团对自负盈亏在思想上、工作上准备不足都有关系。因此，进一步学习“二百”方针，正确贯彻这一方针，注意切实地提高剧目质量特别是注意使剧目既对农民有思想教育作用而又为他们所喜闻乐见，就是剧团支援农业的重要任务。

从今年巡回演出的情况看来，剧团支援农业的问题，还需教育剧团群众加强自己的思想改造、建立与农民的亲密关系。不能把到农村演出单纯看成上级给予的任务，或仅仅为解决自负盈亏。此外，文化行政部门还需切实了解并认真解决剧团在巡回演出，特别是在农村演出中的困难——如售票、交通、生产设备的磨损过大等是十分必要的。

2、由于云南地处边疆，少数民族多，所以在民族地区的巡回演出就有其特殊的问题。从今年的巡回演出看来，主要有两个问题：一个是少数民族有其自己的艺术欣赏习惯，因此，剧团的巡回演出，必须适应于他们的需要，比如今年省花灯团在西双版纳演出反映傣族生活的《依莱汗》就受到很大欢迎，以后西双版纳歌舞团又将它改用傣语演出，收效更大，以后既需要大力培养少数民族自己的剧种剧团，又需要对汉族剧种的剧团在到民族地区巡回时，对其剧目、巡回组织形式都给予特殊考虑。另一方面是在民族地区巡回时，有些特殊困难，如少数民族没有买票习惯，剧团又怕影响自负盈亏，结果会影响剧团的巡回，在云南某些高寒山区，边远地区，也有类似情况，这些问题，我们拟采取措施帮助剧团解决困

难,如给予适当的巡回演出补贴等。

3、如何进一步加强剧团在巡回演出中的经营管理,也是今年巡回演出中提出的一个重要问题。今年有些剧团在巡回演出中对剧团人员的学习进修、劳逸安排有不尽妥善之处,有的连基本功训练也停止了,有的长期不进行政治业务学习,有的使剧团人员劳累过度,演出过多,影响他们的健康,这些情况都有待于进一步改善。在经营管理方面,我们认为剧团对城市演出与下乡下厂演出应有妥善计划,对巡回点、巡回线要有安排。由于云南地区分散,交通不便,巡回点不宜过多,而应力求深入一些,对巡回演出的业务、经济、行政管理、生活学习的管理,在各剧团都要逐渐总结比较完整的经验,省局也拟分别不同剧团总结出一些经验,作一些必要的规定。

三、对明年省内巡回演出的初步考虑

1963年的巡回演出,我局本着支援农业的根本精神,有如下的几项初步打算。

(1)加强对剧团支援农业的教育,根据我省情况,明年在农业上是采取鼓足干劲、发展生产的方针,因此支援农业是有极大积极意义的,这方面我局正准备仔细研究,提出措施。

(2)加强调查研究,特别对农村在艺术上的要求的调查研究。

(3)进一步贯彻"二百"方针,大力组织剧目生产,提高剧目质量,并注意在巡回演出中组织短小精悍、结合中心的小节目的创作。

(4)切切实实地解决剧团在巡回演出中一些必须解决的困难。

(5)根据省、专(州)、县剧团任务的不同,对他们提出一些巡回演出的要求,对民族剧团的巡回予以注意。

(6)研究改制后集体经营剧团的巡回演出问题,帮助他们总结经验。

1962年12月3日

云南省文化局关于推荐优秀剧本等问题的通知

(63)文化艺字第26号

省直属各剧团,戏研室,各专、州、市文教局(科):

顷接文化部(63)文艺平字第520号文,内称:为了进一步鼓励反映现实生活的剧本的创作和演出,大力繁荣戏剧艺术创作,提高演出质量,交流优秀剧目,以便更好地对人民群众进行社会主义教育,文化部准备在今年十·一前后举行一次优秀剧本及其优秀导演、演员的评奖。同时并拟奖励一批一贯深入农村为农民服务有显著成绩的艺术表演团体。

根据文化部通知的精神，我局拟将原定的本省剧目评奖与参加文化部举办的评奖合并举行，具体办法如下：

一、评奖对象：

（一）剧本评奖。1962年以来创作、改编和上演的反映社会主义现实生活和现代革命斗争历史的话剧、歌剧、舞剧和戏曲优秀剧本。少数质量较高的新编历史剧和经过整理加工的特别优秀的传统剧目，也可以参加评奖，但不作为这次的主要评奖对象，数量不能太多。

（二）导演和演员评奖。在（一）项剧目演出中特别有成就的优秀导演和演员，尤其注意选拔其中有培养前途的青年演员，以鼓励他们更好地提高，更快地成长。

（三）剧团评奖。在各地区为农民服务有显著成绩的艺术团体要根据其一贯的表现，根据其服务的内容、质量、态度、方法和经验来选定，要使所选对象能成为可供学习的标兵。

二、推荐办法：

1、请你们在接到此通知后，即将你们地区内可以成为评奖对象的剧本、人员和单位进行初步排队，从中确定一批初步名单，在本年5月10日以前，把名单和有关材料（包括剧本、介绍材料等）报送我局。省各直属剧团亦需按此要求报送我局。

2、在你们初步确定评奖对象后，应立即组织力量，进行重点加工，加强领导，使之能再一步提高质量，达到新的水平。

3、在7月10日以前，你们再把最后确定参加评奖的对象正式向我局报送，以便我局将我们最后审定的结果向文化部报告。

三、这次评奖的目的，是为了繁荣创作，提高质量，因此要督促各剧团认真通过这一工作加强对创作和演出的领导，认真为农村服务。不管目前是否有值得推荐的剧本或人员，都应把这次评奖作为推动工作的一项措施加以贯彻，并请你们把执行这一通知的情况，向我局作书面报告。

四、文化部的通知内还提到，明年还准备对大跃进以来的优秀剧目和演出全面评奖，以后每年举办评奖一次，希望你们通过对这一通知的执行，取得经验，加强对创作和演出的领导，充分调动大家的积极性，鼓励同志们积极努力，把剧团工作做得更好。

1963年4月27日

抄报：刘披云副省长，省委宣传部

关于1963年度全省剧团工作会议情况的报告

本年3月24日至4月2日期间，我局召开了全省剧团工作会议。参加会议人员，有各专、州、市文化工作干部及各剧团负责人等共八十四人。会议的中心议题是在总结1962年全省剧团工作的基础上，研究在当前形势之下，如何进一步加强剧团工作的战斗性，更好地为工农兵、为社会主义服务，特别是为我省广大的农村服务。

会议认为，在学习中央八届十中全会会议决议及文艺八条，全国话剧、歌剧座谈会传达之后，我省剧团工作的情况基本上是好的，健康的。党的百花齐放、百家争鸣和推陈出新的方针，党对知识分子的政策得到进一步的贯彻执行。文化行政部门及各剧团领导干部的作风有较显著的改进，全省戏剧工作者的积极性大大提高，上演剧目也比以前更为丰富多样，质量也较前有所提高，出现一些较优秀的剧目。全省剧团经过精简调整，布局比前合理，在经济上的自负盈亏也取得较大成绩，艺术事业与经济基础的关系也较前有所改善。

但是，在1962年的剧团工作中也出现一些问题，主要是剧团工作还不能适应形势的需要。我们对八届十中全会决议指出的“贯彻执行毛泽东同志提出的以农业为基础以工业为主导的发展国民经济的总方针”领会不够深刻，因而对在巩固农村思想阵地中如何更好地发挥社会主义艺术应起的作用，剧团如何支援农业方面缺乏深入细致的教育及切实有力的措施。上演剧目中表现我国社会主义新生活和表现革命斗争的优秀剧目较为贫乏，并曾在1962年一段时期中出现一些消极现象。在全省剧团的队伍中，也出现一些片面理解党的方针政策，强调个人的“自由”、“享受”等不良倾向，甚至有个别人员参与投机倒把活动或表现了道德品质恶劣、作风败坏。

经过会议讨论，我们认为当前加强剧团工作的中心环节在于如何根据八届十中全会决议的精神，在全省戏剧队伍中加强阶级教育和社会主义教育，要求各剧团通过参加各种政治运动，组织各种政治学习，深入生活，深入工农兵群众等活动，使剧团人员努力进行思想改造，逐渐树立工人阶级的世界观，明确剧团所担负的战斗任务，逐步掌握阶级分析的方法，并使剧团工作能适应形势的要求。对于剧团中出现的资产阶级的、封建的及其他一切非无产阶级思想，应加强教育，根据问题的不同性质，按照党的政策，予以不同的处理，以达到教育全体人员，提高他们的思想觉悟的目的。这样，才能使我省剧团工作真正体现时代精神和战斗性。根据这一要求，我们认为今后我省剧团必须努力做好以下几项工作：

一、剧团必须大力支援农业：

1958年以来，我省绝大多数剧团每年均有一定时间在农村进行演出等活动，在向农村输送社会主义新文化方面起到一定的作用。但从此次会议反映的情况看来，在这方面还

存在若干问题，其中最突出的问题是：若干剧团虽然经常在农村演出但并不真正明确在农村活动的意义，有的只把它当成上级交给的任务，有的只是为了到农村去解决自负盈亏问题，如此等等，缺乏对剧团支援农业的深刻认识。因此，对支援农业缺乏长期的打算，出现了只愿到富庶地区、富裕生产队演出的现象。适合于在农村演出的好剧目相当缺乏，大大感到供应不足，少数剧团甚至上演了一些对农民有不良影响的剧目。近年来，有少数剧团、少数剧团人员安于在城市活动，产生了怕艰苦怕困难，不愿到农村演出的情况，在某种程度上脱离群众、脱离工农兵的生活与斗争。对于支援农业，我们也缺乏深入细致的调查研究，总结经验，并以之指导全省。

在此次会议中，支援农业问题列为讨论的重点，经过多次讨论，取得了思想上较一致的认识，从贯彻执行八届十中全会决议精神，巩固农村思想阵地，加强剧团的战斗性等方面来认识剧团支援农业的重要意义，并认为应采取下列具体措施：

第一、省文化局抽调人员组成农村工作队，深入一、二个县调查研究县的各项文化单位向农村输送社会主义新文化的经验，并帮助推动他们支援农业；在省直属剧团中组织四个农村演出队（其中以两个为重点），深入农村进行演出，并总结这方面的经验。

第二、组织省戏剧研究室选择、推荐、供应适于在农村上演的剧目，以改善剧目的供应情况。

第三、各专、州、市、县文化行政部门应对所属剧团进行支援农业的教育，特别应明确我省大多数剧团的活动地区是在农业城市及广大农村，因此，剧团特别是县剧团应在观念上明确，必须在扎根于农村的基础上来建设剧团，剧团的整个工作，都有必要从面向农村着眼来加予考虑。

第四、全省各剧团应按照我局提出的：省剧团每年在农村活动应在三个月以上，专、州、市剧团在四个月以上，县剧团在六个月以上的规定执行。

第五、全省各剧团在本年内均应对在农村的演出活动进行认真的调查研究，总结经验，从而改善今后在农村的演出工作。

第六、各专、州、市、县文化行政部门，应加强对剧团在农村上演剧目的管理，不使对农民有不良影响的剧目在农村任意上演。

在会议中，一些剧团曾反映在支援农业中存在的一些实际问题，如对于经济上自负盈亏的影响，某些必要的物资供应的缺乏等，则应由各剧团本着勤俭节约的精神，实事求是地进行调查研究，将情况向当地文化行政部门及我局报告，在可能范围内予以解决。

我们认为剧团支援农业的关键在于加强对剧团全体人员的教育，使他们明确与农民建立深厚感情的必要，使剧团能继承我国革命文艺的战斗传统，真正做到既是演出队又是宣传队。对于不同的剧种、剧团、剧团人员，在具体安排时，应区分不同情况，不同对待，不要强求一律。

二、改进和加强我省剧团的剧目工作

去年我省的剧目情况基本上是好的，特别在学习中央批转的“文化部党组关于改进和加强剧目工作的报告”之后，更有所改进。但，在去年的剧目工作中也暴露了一些值得注意的问题，首先是我省剧目的创作、整理、改编工作十分薄弱，存在一定程度的缺乏领导的现象，尤其是对表现社会主义新生活及革命历史斗争的剧目创作的组织与扶持，更显得缺乏具体的措施。因此，剧目的贫乏是各剧团中普遍存在的问题。其次，在去年一段时期之中，某些剧团上演了一些不好的剧目。再次，在去年一段时期中，某些剧团人员甚至剧团领导人员，在剧目思想上产生一定的混乱，如将百花齐放解释为“什么都可以放”，认为“卖座就是政治，就是普及，就是为工农兵”。将多样化、战斗性对立起来，忽视剧目对观众的教育作用。

在会上经过讨论之后，大家认为应全面贯彻党的在为工农兵、为社会主义服务的方向下的百花齐放、百家争鸣和推陈出新的政策，应在加强多样化的同时强调加强战斗性，剧目工作应适于形势的需要。为此，我们认为应采取下列措施以改进和加强我省剧目工作：

第一、各级文化行政部门应普遍组织所属剧团认真学习中央批转的“文化部党组关于改进和加强剧目工作的报告”。并提出贯彻执行这一报告的具体措施。

第二、各级文化行政部门应定期分析所属剧团的上演剧目情况，加以研究，提出意见，应至少每半年向省文化局作一次剧目分析情况的报告。

第三、省文化局从直属艺术单位中抽出有一定水平的剧目创作人员，组成创作室（不增加编制），由局直接领导，进行创作，特别是现代题材的剧目创作，以改变我省剧目创作领导薄弱的状况。

第四、省局组织戏剧研究室等单位，从今年起认真进行地方剧种的剧目审定工作，并加强对传统剧目的整理、改编的领导。

第五、各级文化行政部门及各剧团，凡有力量进行创作、整理、改编工作者，亦应采取切实办法改善对这一工作的领导。

第六、建立剧目评奖制度，今后由省局每年进行一次优秀剧目的评奖，以鼓励创作的繁荣。

剧目工作是剧团工作的主要环节，改进和加强剧目工作的关键在于省局及各级文化行政部门认真改善对剧目工作的领导。

三、加强对剧团各类艺术人员的培养，特别是尖端人才的培养

剧团演出质量的提高，首先是各类艺术人员质量的提高，特别是尖端人才的提高。近年来，我省各剧团在这方面做了一些有成效的工作，特别在青年演员的培养上，部分剧团取得比较显著的成绩。但我省剧团艺术人员的底子本来就很薄，加上培养工作上的若干缺点，因此近年来艺术人员的质量跟不上客观需要就特别显得突出。就较普遍的情况看来，

培养工作还未真正引起有关人员的重视，有一些剧团采取“今年要一批，明年换一批”的办法，大多数剧团没有较长远的培养人才的计划。在培养工作中，有的不能真正根据党对知识分子的政策办事，对艺术人员或偏于迁就，或偏于粗暴，或只注意对其技术技巧方面的培养，或只作离开剧团业务的政治教育。在艺术人员中，平均主义，互不服气，勾心斗角的现象，或自以为是，骄傲自满，脱离群众的现象都不是个别的例子。因此，我们认为在培养工作上应考虑以下问题：

第一、各级文化行政部门及各剧团领导应重视培养艺术人员，尤其是尖端人才的工作。把重点培养与一般培养结合起来。应对各类艺术人员的培养制定出较长远的计划，并认真按计划办事。

第二、省局拟从今年起开办各类艺术人员的讲习班、训练班，今年第四季度拟先办一期各剧团主要演员讲习班，各专、州、市文化行政部门也可根据自己的情况，适当组织一些短期的座谈会、讲习会等，以便艺术人员交流经验，提高认识。

第三、各剧团应有计划地采取组织艺术人员深入生活、观摩讨论、寻师访友、总结艺术实践经验等办法，提高他们的修养。

在培养工作中，一定要坚持政治思想教育与业务培养结合进行，培养又红又专的艺术人才，并明确这一工作需要耐心细致。不管是简单粗暴或放任自流都是不好的。

四、改进和加强剧团的经营管理

我省多数剧团建立的历史不久，剧团领导干部一般缺乏剧团工作经验，不熟悉剧团工作规律，过去我局对他们的帮助也不够，再加上我省较为偏僻，与兄弟省份剧团接触不多等客观原因，所以不少剧团在经营管理上虽也取得一些成绩，但存在的问题还是不少的。从此次会议反映的情况看来，主要是缺乏对党的有关政策的深入学习，在实际工作中不能准确地按政策办事，剧团缺少长远打算，生产秩序不够正常，组织制度不够健全，应付“门面”、应付日常事务的现象较为突出。因此，我们认为应采取这样一些措施以改进和加强剧团的经营管理。

第一、各级文化行政部门应帮助所属剧团总结以往在经营管理方面的经验教训，找出问题，依次予以适当解决，今年各剧团应争取有一段时间进行一次整顿。

第二、剧团应拟定较长远的思想、组织、业务建设的计划，学会按计划办事。各剧团首先应按剧团工作会议的精神，对本年度工作计划作出必要的修订，向我局报告。

第三、根据目前各剧团情况，有必要建立健全某些必要的组织机构与制度，如剧团团委会的调整，编导、演出等机构的健全，导排、财经等制度的建立。以保证剧团工作的正常进行。

第四、省局今后加强介绍经验的工作，以帮助剧团改善其经营管理，并拟根据我省剧团情况，编印适于他们参考的剧团工作手册之类的小册子。

五、加强对剧团工作的领导

改进和加强剧团工作的关键，在于改进和加强对剧团工作的领导。省局在对剧团工作的领导上是有缺点的。主要是缺乏深入细致的调查研究，缺乏具体指导与帮助，缺乏切实的措施。各级文化行政部门由于人力薄弱，任务繁重，亦有顾此失彼的现象，不少剧团的领导干部，或为提拔不久的艺人，或为分派到剧团不久的其他工作岗位的干部，都有水平不高、缺乏经验的问题，少数干部还有道德品质或思想作风上的问题，为此，我们建议：

第一、各级文化行政部门把剧团工作管起来。改变过去多头领导或者谁也不管的不正常现象。各专、州、市文化行政部门应至少有一个干部专管剧团。各县文化行政部门应至少有一人兼管剧团。

第二、今年内，各级文化行政部门应对所属剧团的领导人员作一次分析研究，□□□□应另作安排，必要加强的应适当配备，使剧团有一个比较坚强的领导核心，能够认真贯彻党的政策和上级的意图。

第三、应加强对剧团的政治思想教育，特别对剧团的领导骨干，要进行必要的政策教育和关于领导方法的教育，使他们能按政策、按计划、按制度办事，不要按兴趣、按个人愿望办事。

第四、要在各剧团中，特别是改制剧团中认真贯彻民主集中制，防止个人独断专行的状况出现。

第五、在各级文化行政部门与各剧团之间，应建立必要的报告请示检查总结等制度，从组织制度上保证剧团始终在党的领导下进行工作。

省局除切实改进自己的工作方法、工作作风之外，也希望各文化行政部门及各剧团向省局反映情况，提出建议，我们认为应至少一个季度向局作一次剧团工作的书面汇报，以便上下通气，加强联系。

以上意见，如省委宣传部认为适当，请将这个报告批转各有关部门参照执行。

云南省文化局党组

1963年6月25日

云南省文化局
关于剧团上演现代戏、剧目创作的情况和意见

(64)文化办字第32号

我局彭华局长、杨明副局长于5月下旬到宜良、陆良、曲靖等地对剧团上演现代戏、剧

本创作准备会演的情况进行了一些调查，后来，又听取了到玉溪了解上述情况的同志的汇报。现将有关情况、问题和意见简述于后：

一、从去年以来，各剧团都在积极上演现代戏。宜良滇剧团今年1至5月下旬共上演现代戏五十六场(占总演出场次的34.8%)，有《年青的一代》等八个剧目。陆良滇剧团今年1至3月份，上演现代戏六十五场，占73%。曲靖专区几个剧团现代戏上演情况亦然。玉溪地区为了促进现代戏的大量上演，当地曾决定当前暂不上演传统戏，因此各剧团都在上演现代戏。同时，各剧团都开始注意深入生活，深入农村演出，参加劳动。

通过演现代戏，不仅配合了中心，也促进了艺术人员的思想改造，剧团的作风有了改进，团结互助的精神也有所加强。原来有的人怕演现代戏没人看，事实教育他们认识到："演现代戏政治任务完成的好，经济收入也有保证"，"演现代戏领导支持、群众欢迎，我们的腰杆都硬了"。

在对待上演现代戏的认识上，由于经过学习，加之现代戏的上演受到广大群众的欢迎，各剧团都有程度不同的正确认识。曲靖专区滇剧团，1958年时就是积极上演现代戏的；中央指示贯彻后，他们正在积极探索传统艺术的革新问题，许多人反映，上演现代戏不仅教育了群众，也教育了自己。但较普遍的情况是，仍有相当一部分人对上演现代戏缺乏真正的自觉认识，而认为这是上级要求、政策规定，迫于形势不得不演。对塑造人物、艺术革新还缺乏真正自觉的积极探索态度。诸如，认为演现代戏是一阵风；排练费时，不象传统戏可以在台上"打秋皮"；可以不练功了；怕把传统丢了；怕演正面人物走了样，犯原则错误等等，这些错误认识虽有解决，但没有彻底解决。有的人还有抵触情绪，如玉溪滇剧团有人说："世上有，戏上有，传统戏还是可以教育人民的，就是《杀子报》这样的戏也还是有长处的。"

艺术表演上，由于深入生活、体会人物不够，若干剧团基本上是套用传统或不敢大胆地运用传统(如陆良滇剧团演《祝你健康》时，小鼓几乎不打了，小鼓不响，传统音乐、程式动作的运用就受到了极大的约束)，因而不能较正确地体现人物，不能恰当的运用传统。

另外，缺乏艺术总结，边演边丢，没有注意逐步积累现代戏的保留剧目。

二、关于剧目创作。为参加今年8月的戏曲现代戏会演，各地都在抓创作。共同的特点是：当地党委亲自领导，以当地先进人物事迹为题材，组织剧团、文教部门、学校的有创作能力的人，进行剧目创作，有的地方党委书记还亲自参加讨论、确定主题思想、研究创作提纲。现在，多数剧团都已写出初稿，有的进行了多次修改。创作质量比1958年时有很大提高，表态戏少了，注意了事件的发展，象个戏了。还有些小戏比较有质量。

剧目创作上现在存在的主要问题是(这些问题有的共同存在，有的个别存在)：

1、缺乏扎扎实实的生活基础。创作人员下去一般是赶任务，收材料，有的甚至没有到点上去。如陆良以牛吉珍领导群众劈山引水为题材的剧本，创作人员只零零碎碎下去过十

天。由于深入不够，往往只是掌握了许多事件，而没有更深地掌握人物在斗争中的思想感情。

2、掌握不住主题思想。如玉溪花灯团的剧本初稿，把五好社员写到最后成了“浪子回头”，把光山生产队劈山引水的英雄事迹写到最后目的是为了讨媳妇。在陆良，当问到剧团创作人员：“写的剧本，抓住了些什么思想、开展了些什么思想斗争、写英雄人物遇到了些什么困难?”创作人员都答不上来。看来，通过一个戏，要提倡什么思想、反对什么思想，宣扬什么、反对什么，创作人员的思想并不很明确。

3、局限于真人真事，事件罗列，不善于取舍和选择典型事件，进行艺术上的加工。人物、剧情的发展都落陈套。如把徐桂英写成了李双双。有的剧本其结构和上演的某现代戏相似。另外，正面人物显得干瘪、枯黄，反面人物显得生动突出。语言缺乏生活气息，夹有陈词滥调。这些问题的存在既有艺术技巧问题，但更主要是缺乏生活，特别是缺乏对先进人物的思想感情的深入理解。

根据上述情况，要保证现代戏的上演不断提高质量，在观众中建立信仰，提高威信；保证今年 8 月的会演达到预期的水平，还必须抓紧时间，作艰苦的努力。从这两个地区的情况看，迫切需要注意解决：

一、进一步贯彻中央、主席指示，统一思想、统一认识。要教育全体戏剧工作人员认识，上演现代戏是执行中央指示，贯彻文艺方向的核心问题，也是传统剧种的存亡问题，决不是一时之风，权宜之计。目前中央、主席指示精神在有的县还没有和剧团人员见面，只停留在文教干部和剧团领导层的情况，亟须加以改变。

二、通过演现代戏贯彻方向，关键在于提高质量。只有有了质量，现代戏才能在观众中树立信仰，提高成威信；在内部建立、巩固信心。要演好现代戏，首先要像现代人(又不是自然主义的像，而是舞台艺术的像)；其次要像这个剧种，唱、念、做、打都要安排得妥妥当当，力求达到高质量、高标准。这就要求首先深入生活，同时从生活出发，大胆运用传统，突破传统，而不是套用传统。北京总结了四个字，我们的经验也是如此，即是：用、改、引、创。首先要用，用不上就改；用、改都不行，就引。引什么？一定要引本剧种不足，而又离不开的东西。引进来要化，化成自己剧种的东西。这些都不行，就要创。根据什么创？要在原剧种的基础上创，不要离开原剧种的风格。要吻合。

搞革新还要有个规划，要分析自己剧种演现代戏时，什么东西有，什么东西缺。如花灯唱腔抒情有余，高亢不足，这就不完全适宜表现现代人物，就要从这里订规划，搞革新。省花灯团就是这样做的。

要提高现代戏的质量，还要加强排练。排练的过程就是理解主题、塑造人物的过程。在排练过程中，研究分析得越深，就越能恰当地塑造人物，越能使传统的运用与剧情谐和一致。特别在当前演现代戏没有经验时，更应这样做。但是又要区别重点剧目的和一般剧目，

要重点剧目重点排，一般剧目一般排，重点剧目的排练又和剧团艺术提高的计划结合起来。

另外，不要演一本丢一本。这是不总结成果，不积累经验，把演现代戏看作一时之事的另一表现。演现代戏既是贯彻方向的问题，就要不断进行艺术总结，边排边改，边演边改，不断提高质量，并逐步积累自己现代戏的保留剧目。

无论在什么情况下演出，一定要保证质量，在群众中树立信仰。有的地方提出五个一样，很好，所有剧团都要这样做。即是：(1)白天演出和晚上演出一样。(2)有演出条件和没有演出条件一样。戏剧舞台的设计是服从人物的活动的，既然这样，有条件和没有条件应该一样。(3)观众多和观众少一样。这是演员的修养锻炼问题。(4)从始至终一样。(5)担任主要角色、次要角色、群众角色一样。

三、深入生活。这既是搞好创作的关键，也是搞好演出的关键。戏剧舞台是以人为中心展开活动的，这样就要深入生活，熟悉人、理解人。理解人，首先是理解工农兵，理解他们的思想感情，这是创作的源泉问题，也是戏曲的程式动作创造、革新的源泉问题。即使旧的一套程式动作也是从旧时代的生活中，经过常年累月的提炼美化成的。今天的程式动作更需要从生活中去提炼。这是戏曲服从生活，还是生活服从戏曲的问题。

在深入生活中，不能单纯地参加劳动，但又必须参加劳动。这是真正深入到生活之中，还是靠边站的问题；是全心全意投入到火热的斗争中去了解工农兵，还是站在一边观察的问题。是立场问题，思想感情的改造问题。我们要演工人像工人，演农民像农民，不单是外貌相像，还要神貌、体态、气质像。这是表演艺术中最重要的东西。如果不参加劳动，就很难做到和农民一股气、一条心，掌握农民灵魂深处的东西，就不会演得像。从政治上说，这是防止产生修正主义的重要措施。因此，参加劳动无论从政治上或艺术创作上说，都是根本的问题。

要建立生活根据地，经常到那儿去。作家没有自己的生活根据地不行，剧团也是如此。深入生活在安期排上要适当。年老的、年青的，体质好的、差的，要有差别。要量力而行，不要偏激。

四、在当前，为了保证创作质量，搞好会演，组织创作人员深入生活具有迫切的现实意义。目前剧目创作上的公式化（如落陈套）、概念化（如见事不见人，事件附加思想）、正面人物塑造不好的关键都在于生活不足。写一个剧本，写一个典型，只下去十来天，只了解些事情，这是不行的，一定写不好的。一定要再组织创作人员深入到生活中去，深入观察、体验、了解所写对象的思想感情，和他们有共同的爱憎。要通过人物的思想斗争去展开主题，去取舍材料。要塑造人物，不能见事不见人。必要时，要采取边深入生活地区边创作的办法去解决生活不足的问题；有的地区剧本已基本写好，也需要再回到生活地区去进行加工、修改，不然，就无法保证创作质量。剧本写出来，就要抓紧边排边改，边进行艺术革新创作。

现在离会演时期已很迫近，创作、排练稍不抓紧，势必形成临阵擦枪，很难保证质量。这个问题必须首先从领导上引起足够的重视，并采取切实有效的措施抓起来。

五、在创作的领导上，要注意抓住有苗头的剧本，采取集中力量打歼灭战的办法搞好。同时，又要一视同仁，像扶持幼儿一样地扶持所有创作的剧目，不能轻易否定，挫伤创作热情。当前，要把文化系统能创作的干部尽可能地组织起来，同时，学校教师、文化馆干部，以及其他业余创作力量都要组织进来，结成一支有力的创作队伍。在创作中，除了帮助他们深入生活，还要帮助他们提高政策思想水平。提高创作人员的政治和政策思想水平是搞好创作的重要条件，因为只有他们懂得了形势，并善于用正确的阶级观点、政策观点去看人看事时，才能进行正确的艺术创作。

六、对剧目的管理，这是体现领导的重要问题。对此，不要片面。由于各个时期党的政治、工作中心不同；由于人民不仅要从戏剧艺术中受到教育，而且还要得到艺术享受，得到文化休息，增长智慧，因此，既要有选择、有重点地大量上演现代戏，又要不排斥上演一些好的传统戏。只要思想明确，分清主流和支流，第一位和第二位的关系就不会有问题。

以上意见请各地参照办理。

1964年6月3日

送：全省各专、州、市、县文教科、局，省属各专业剧团

报：省委宣传部、省人委党组、刘披云副省长、文教办公室、中央文化部

云南省文化局党组
关于1964年现代戏观摩演出大会的报告

(65)文化党字第3号

省委：

1964年10月20日至11月21日，在省委的直接领导和亲切关怀下，在昆明举行了全省现代戏观摩演出大会。

这次大会，是在近一两年来我省戏剧工作的基础上举行的。回顾这些年来，特别在1960到1962年这段时期中，由于我们在阶级斗争、文化艺术的社会主义性质、党的文艺方针政策等方面的认识若明若暗，缺乏原则性，又在一定程度上脱离了当前工农兵斗争生活及全省戏剧工作、戏剧队伍的实际，以致在对戏剧工作的具体领导上未能坚持贯彻毛泽东文艺思想。如对一些实质上是反映资产阶级的、封建阶级的、修正主义的观点，或缺乏坚决有力的斗争，或认识不清、人云亦云。对在一段时期中出现的坏戏、鬼戏缺乏有力的抵

制，甚至支持过某些坏戏（对此，我们正在检查）。自党的八届十中全会公报公布之后，我们对阶级矛盾、阶级斗争才渐有认识。在1964年注意组织剧团上山下乡，演出《夺印》等革命现代戏，配合当时的农村社会主义教育运动，在学习了党中央、毛主席若干文艺工作的指示及省委的具体指示之后，认识有进一步明确，各级党委也进一步加强了对文化工作的领导，从1964年三、四月间起，开始大力抓全省戏剧创作和队伍整顿，为这次大会的胜利举行创造了良好的条件。

根据省委的指示，在这次大会中，以阶级斗争为纲，以整风精神组织了对党的文艺方向及党的文艺文针政策的学习，开展了文艺战线上两条道路的斗争，演出了反映我省现实斗争生活的二十九个创作剧目，探讨了当前我省戏剧创作中的主要问题和戏剧工作者"三过硬"的问题，从而使这次大会成为学习和贯彻毛泽东文艺思想，促进全省戏剧艺术革命化、戏剧工作者革命化，促进我省革命现代戏创作健康发展的大会，受到全省戏剧工作者及广大群众的热情支持与奖励。大会生动地证明了党中央、毛主席关于文艺工作的指示深刻反映了时代及广大革命人民的深切愿望。

这次大会虽取得一定成就，但仅是我省戏剧革命的开始。为了在今后认真贯彻毛泽东文艺思想，根据我省实际情况，我们认为当前必须深入解决对以下几个问题的认识与实践：

一、坚持戏剧队伍的革命化、劳动化

贯彻方向，搞好革命的现代戏的最重要的关键在于戏剧队伍、戏剧工作者的革命化。过去方向贯彻不了，演坏戏等等错误的严重，除了领导的原因之外，最根本的障碍是戏剧工作者的无产阶级革命化的问题没有解决，因此，要坚持贯彻党的文艺方向、党的文艺方针政策，必须坚持戏剧队伍的革命化、劳动化，坚持各级文化行政部门的革命化，劳动化。我们在相当一段时期内对队伍的教育不力，对一些资产阶级的、封建阶级的、修正主义的观点斗争不力；而戏剧队伍中的大多数人又缺乏阶级斗争的锻炼，脱离政治、脱离群众、脱离实际的倾向严重，少数人又经常散布一些反对革命化、劳动化的观点，对于戏剧队伍的社会主义改造收效甚微。少数戏曲团体甚至为坏人把持。这些观点有如下几类：

1、反对无产阶级政治挂帅，宣扬"政治不能上舞台，技术才是真本事"；"卖座就是政治"；"使人哈哈一笑就是政治"。宣扬封建行会观念，资产阶级个人主义及其腐朽的生活方式。

2、反对深入工农兵，说："深入生活太苦，不是人干的"，"深入生活不能解决表演问题、创作问题"，"农民落后，先进人物还不是有缺点"等。

经过近一年来及这次大会的学习，大多数人都有所提高，但要根除这些观点的影响，保证党对戏剧事业的绝对领导，今后还必须：

1、以阶级斗争为纲，以社会主义革命为纲，与一切非无产阶级观点进行斗争，坚持对

队伍进行阶级教育与社会主义教育，划清无产阶级与资产阶级、封建阶级，社会主义与资本主义、封建主义，马列主义与修正主义的界限。坚持在任何工作中都必须政治挂帅，学习解放军、大庆、大寨的彻底革命精神与革命作风，把戏剧战线上的社会主义革命进行到底。

2、坚持戏剧队伍深入工农兵，有计划地分期分批地安排各类艺术人员，特别是编剧、导演深入生活，同时努力学习毛泽东思想，改造自己的世界观。

3、反对乱吸收人员，擅自建立或扩大剧团的倾向，保证剧团组织上的纯洁。以毛主席提出的无产阶级革命事业接班人的五个条件严格要求戏剧工作人员，使剧团真正成为培养干部的政治学校。

二、坚持以革命的戏剧为我省95%的革命人民服务

坚持以革命的戏剧为我省95%的革命人民服务，实质上就是具体贯彻党的文艺为工农兵、为社会主义服务的方向。过去，我们虽然也曾强调贯彻这一方面，号召和组织剧团上山下乡，但由于对社会主义文艺的性质并不明确，对工农兵的要求又缺乏深切的感受与认识，因此在指导思想上，对如何切实而正确地去为工农兵、为社会主义服务，认识上是模糊的。加之，全省戏剧队伍的绝大多数是未经认真改造的艺人及青年知识分子，与工农兵的思想感情有相当大的距离；而少数与这一方向对抗的观点，并未得到彻底的批判，这就使得这一方面未得到认真彻底的贯彻。近年以来，在省委的领导之下，通过对党的文艺方向的学习及革命现代戏的普遍上演，这种情况有了较大的转变，这次大会就较集中地反映了这一转变的成果。在这一转变过程中，与反对一方向的观点的斗争是很激烈的。这些观点有如下几种：

1、在上演革命现代戏的初期，说上演现代戏是“一阵风”、“运动戏”、“不长久”、“现代戏没有艺术，不卖座”。说上山下乡演出是“过流浪生活，要算青春磨损费”。

2、在上述这些观点受到批判，革命现代戏的声势高涨之后，直到这次大会中，公开反对的论调虽暂时收敛，但变相的论调依然存在。如说：“现代戏完成政治任务，传统戏完成经济任务”。有人甚至幻想将来批判现代戏。对为95%的革命人民服务，虽不敢公开反对，但却强调以“赚钱”与否作为下不下乡的标准。

因此，要坚持为工农兵、为社会主义服务的方向，坚持以革命的戏剧为95%的革命人民服务，今后还必须：

1、反复不断地对戏剧队伍进行教育，坚定他们为本省95%的革命人民服务的决心，坚决向反对为工农兵、为社会主义服务的观点开展斗争。

2、坚持艺术团体上山下乡、下厂下矿，具体安排他们的演出点线，切实帮助他们解决某些实际问题。使剧团单独或与其他文化单位结合，切实为95%的革命人民服务。反对只考虑少数人的兴趣，不考虑多数人的需要；多在城市，少在农村；多在当地地区，少在偏僻

地区演出的偏向。

3、坚持以工农兵自己需要、所便于接受的东西，坚持以革命的现代戏为95%的革命人民服务。在革命的现代戏未得到巩固之前，暂时停演传统戏。与一切反对革命现代戏的观点进行斗争。

三、坚持正确贯彻党的“百花齐放，推陈出新”的方针

坚持贯彻在为工农兵、为社会主义服务的方向下的百花齐放、推陈出新的方针，放社会主义的百花，推资本主义封建主义之陈，出社会主义之新。贯彻这一方针的过程，是一个思想斗争的过程。

过去，由于我们对社会主义文艺的性质缺乏认识，因此对1958年上演现代戏的正确经验未能总结，对以社会主义的戏剧为工农兵服务未能坚持贯彻。而对于戏曲传统，又对毛主席所说的，继承优秀文学遗产的目的，是为了批判地吸收其中有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴，不拒绝利用旧形式，但要给予改造，加进新内容，使它们变为革命的为人民服务的东西，缺乏真正的认识。因此，对传统的批判、改造、利用不力，往往肯定过多，在全省戏剧队伍中，大多数又缺乏对社会主义的认识，盲目崇拜传统，少数人还有这样一些观点：

1、只有传统“才有艺术、技巧，观众才欢迎”；帝王将相“神气”，才子佳人“多情”，封建伦理道德是“天经地义”，演传统戏才“多样化”，才是“百花齐放”；“推陈出新”即是照搬传统。

2、近来，像上面说的观点不公开暴露了，但却对革命的现代戏挑剔讽刺，不热情帮助。有的则藉现代戏宣扬资产阶级、封建阶级的思想情感，把好人演成坏人，好戏演成坏戏。

这些观点对戏剧队伍中的一些人是有影响的，当前，突出的表现是强调技术、形式；而不强调革命内容，甚至以形式否定内容，以艺术否定政治。又因多数人对现代戏缺乏一分为二的观点，对伪装的反动观点缺乏鉴别能力，这些观点的影响的消除，是要经过若干斗争的。为此，今后必须：

1、加强对剧目工作的管理，对剧目思想、艺术倾向的调查研究及指导；对上演剧目的不良倾向坚持批判斗争。

2、大力组织革命现代戏的创作，在创作及排演中坚持思想内容、主题、主要人物的研究与掌握，坚持把反映工农兵的斗争生活，塑造工农兵英雄形象作为创作的首要任务。坚持从生活、内容出发，形式服从于内容，在不断的探讨与实践中，努力做到革命的内容与完美的艺术形式的统一。

根据近一年来及这次大会的经验，我们认为各级文化行政部门要努力学习毛泽东文艺思想，深入实际，长期蹲点，大兴调查研究之风，认真贯彻群众路线，加强领导。抓紧上述三个方面，结合各地情况，在戏剧队伍中继续开展反对资产阶级、封建阶级、修正主义文艺

思想的斗争，不断提高大多数人的思想觉悟，把戏剧战线上的社会主义革命进行到底。使这次大会的革命精神得以发扬，戏剧的革命化得以加速进行，社会主义的文艺得以迅速发展，党的文艺方向得以认真贯彻，艺术真正成为党的思想武器。这就是今后特别是1965年内我们的根本任务。

以上，是否有当请予批示。

文化局党组

1965年1月14日

云南省观摩演出团党委会
关于我省参加1965年西南区话剧、地方戏
观摩演出大会情况的报告

省委：

现将我省参加1965年西南区话剧、地方戏观摩演出大会情况报告如下：

（一）

西南区话剧、地方戏观摩演出大会于1965年9月1日在成都举行，至10月10日结束，历时四十余天。我省由省话剧团、省滇剧院、省花灯剧团、大理州白剧团、红河州滇剧团的部分演员及有关文化干部共二百六十余人组成云南省观摩演出团参加大会演出和观摩。

这次大会的目的是：总结经验，肯定成绩，鼓干劲，促先进。具体解决方向问题、创作问题、队伍革命化问题。总的是集中力量解决文艺为工农兵服务，为社会主义服务，特别是面向农村为农民服务这一根本问题。大会的方针是：突出政治，狠抓思想，抓领导，领导抓。大会方法是自始至终贯穿学习毛主席著作，启发自觉，贯彻百花齐放、百家争鸣的方针，提倡敞开思想，畅所欲言，对戏剧艺术上的一些重要问题进行了探讨，展开了不同意见的争论。大会开得很成功。

我省观摩演出团根据大会的精神和我们的实际情况，以明方向、鼓干劲、学先进、找差距为指导思想；并提出谦虚谨慎、诚恳朴素作为团风。我们观摩团的成员基本上是能体现这一精神的。

我省参加演出的剧目是：话剧《哀牢山的春天》，滇剧《高山红霞》及一组小戏—《英雄婆媳》、《两姐妹》、《厨娘》，白剧《红色三弦》，花灯一组小戏—《李大爹学文化》、《两个老社员》、《支前》、《一千斤》，共五个晚会。大会结束后，留下省滇剧院、省花灯剧团、大理州白剧

团在成都公演(省滇剧院、省花灯剧团还到重庆演出)一段时期。

大会对我省观摩演出团总的评价是:剧目取材好,主题思想好;演出朴实,唱得好听;演出形式活泼新鲜,保持剧种特点;作风朴素,谦虚谨慎;但剧本写得不深,戏里不善于展开、解决矛盾;正面人物形象不够丰满;对传统的批判地吸收和继承作得不够;导、表演具体生动地创造角色不足,缺乏生活基础。我们认为这些评论确实反映了我们的实际情况。

(二)

通过这次大会的观摩学习和讨论,我们观摩演出团结合了近年来工作实践作了回顾,分析比较,自觉检查,找出差距,明确问题;收获是很大的。

首先,进一步明确方向。学习中,一致认为:我们自从学习了党中央、毛主席关于文艺工作的批示之后,在实际工作中是努力贯彻的,大演革命现代戏,上山下乡,向农村输送社会主义文化;文艺工作者与工农兵群众结合,改造思想;我们的戏剧工作开始起了革命性的变化。但是,大家也检查了过去我们对面向农村为农民服务的重大战略意义和它对戏剧革命和戏剧队伍的革命化具有特别重要的意义认识不足。队伍虽然下去了,可是有为响应号召而下去的,有为完成任务而下去的,缺乏长期为农民服务的自觉性。人下去了,也实行与农民"三同",但还未做到真正"同心",甚至还有怕在农村活动久了会影响艺术上的提高;过去对于普及性的文艺、小戏也是认识不足,有认为它们不能发挥剧种的、演员的、舞美的特长,不能抒发演员的、音乐的情感。所有这些问题,都说明了近年来努力贯彻方向是不自觉的。通过学习检查,大家对方向问题有了进一步的认识,思想有所提高。这是我省观摩演出团参加大会主要收获之一。

其次,在戏剧创作上进一步明确了几个重要的问题:一是戏剧创作必须充分考虑作品的教育作用的问题,即为什么创作的问题。学习中,大家一致认为在这次创作活动中,基本上是好的,有很大的进步。但是还不能说所有创作人员对这一问题已经彻底认识清楚而无一点个人主义的东西。有的检查了进行创作中还带有杂念。也检查了作者深入生活实际不够,认识到从实际出发,努力学习毛主席著作,以之作为武器,对生活作具体的深入的分析。最根本的是作者要有高度政治责任感,要与工农兵同呼吸,共命运,他们心里的话能告诉作者,作者说出来的是他们心里的话,才能真正通过剧本解决工农兵迫切需要解决的实际问题。二是戏剧中写矛盾、大胆揭露矛盾、又善于正确地表现和解决矛盾的问题。大家讨论了我们这次的剧本的缺点之一就在于不敢大胆揭露矛盾而又不善于解决矛盾。三是戏剧在矛盾斗争中塑造工农兵的英雄形象的问题。大家认为塑造代表矛盾的诸方面的人物形象,主要是塑造代表矛盾的主要方面的英雄模范人物形象,才能正确反映现实生活的矛盾和斗争。新的工农兵英雄人物是毛泽东思想所武装的,是植根于群众之中,在群众的

的斗争中成长起来的，是在各种矛盾斗争中前进的。矛盾斗争很复杂，作者必须认真深入实际斗争生活，对矛盾的各个方面要作深入的挖掘，才可能塑造出生动的英雄人物形象。我们这次剧本的缺点之一，是人物形象还比较抽象、比较概念；还不善于在矛盾斗争中，在英雄人物与各方面的正确关系中去塑造他们。四是舞台革新的问题。同志们过去对于轻便化认识不深，还有认为小型、轻便的演出不是艺术。有的同志检查了在舞台美术上存在着“高、大、实”，是一 自然主义、形式主义的艺术思想倾向。这些问题，经过学习和讨论，有了进一步的认识，为作者深入生活进行创作打下思想基础。这是我省观摩演出团参加大会的主要收获之二。

再次，对队伍革命化得到进一步的促进。在学习中，大家深感人的革命化很重要，不少同志检查了过去自己若干与革命化要求相抵触的思想，患得患失，对个人发展前途考虑多，对社会主义文化的发展考虑少；脱离实际、脱离群众；大家认为近年来，我们的队伍基本上是好的，愿意革命，也革命了，但离“化”字还遥远得很；表示今后一定要：坚持政治挂帅、坚持毛主席思想挂帅，提高学习主席著作的自觉性，贯彻带着问题学，学用结合，在“用”字上下功夫，以主席思想经常检查自己思想，衡量自己的工作；坚持深入生活，改造思想，真正做到与工农兵的结合；在深入工农兵、学习主席著作的基础上，发扬艰苦朴素的工作作风与生活作风，并加强技术技巧的过硬锻炼。这是我省观摩演出团参加大会的主要收获之三。

（三）

在大会学习讨论中，我们传达了阎红彦同志接见边疆宣传队的讲话。这就使得我们的学习讨论与我省实际情况更加结合，因而使大家受到极大的鼓舞与启发，方向更明，干劲更足。为使大会精神、阎红彦同志的指示贯彻到实际工作中去，今后我省戏剧艺术工作，打算从以下几个方面加紧努力：

切实贯彻文艺为工农兵服务的方向，把面向农村为农民服务的工作放在首要地位。戏剧队伍继续深入学习方向，在思想上真正认识在我们省的艺术工作面向农村、面向山区、面向边疆、立足备战的重要意义；明确艺术活动的任务和目的；坚持农村第一、普及第一、小型第一，建立“乌兰牧骑”式的农村文化工作队；剧团进行调整，继续组织上山下乡，紧密配合四清和面上的社会主义教育运动开展活动；实行“三三制”（三分之一参加四清，三分之一到农村演出，三分之一坚持城市演出）。

抓好创作这一重要环节。加强创作的领导，充分发动群众，把专业的、半专业的、业余的创作各个方面力量调动起来；帮助解决作者的思想障碍和实际问题；以阶级、阶级斗争

为纲，以两条道路斗争为纲，提高创作思想水平；解放思想，消除作者怕写矛盾特别是怕写人民内部矛盾的思想顾虑，区分中间人物论与中间状态；组织作者深入生活、参加四清；继续加工修改这次参加大会演出的剧目；抓好作者思想、生活、技巧三过硬，特别是学习主席思想过硬和深入生活过硬；提倡领导、作者、群众三结合的方法。

加速实现戏剧队伍的革命化。组织队伍大学毛主席著作，抓领导，领导抓，通过学习认真领会毛主席文艺思想，正确解决政治与艺术的关系，以政治统帅艺术，大力组织戏剧工作者上山下乡，深入生活，坚持先生活实践而后艺术实践，通过长期的生活实践，与工农兵相结合，逐步改造思想、立场观点，建立一支又红又专的社会主义戏剧队伍。

云南省观摩演出团党委会

1965年11月22日

抄报：省人委党组，刘披云副省长，省委宣传部。

抄送：省文联党组、剧协分会、戏剧创研室。

云南省革命委员会政工组关于在我省文艺战线继续深入持久地开展革命大批判的通知

政发(69)42号

最 高 指 示

要抓意识形态领域里的阶级斗争。

我们现在思想战线上的一个重要任务，就是要开展对于修正主义的批判。

不破不立。破，就是批判，就是革命。破，就要讲道理，讲道理就是立，破字当头，立也就在其中了。

一

在三年的无产阶级文化大革命中，我省文艺战线同其它各条战线一样，轰轰烈烈地开展了革命大批判，用战无不胜的毛泽东思想，批判了叛徒、内奸、工贼刘少奇及其在云南的代理人阎红彦、赵健民所推行的反革命修正主义文艺路线。特别是江青同志亲自培育的革命样板戏在我省陆续演出，进一步推动了我省的文艺革命。今年5月，省革命委员会召开了全省文艺工作座谈会，认真学习了“九大”精神和毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，

广大文艺工作者在毛主席“团结起来，争取更大的胜利”的伟大号召和革命文艺路线指引下，正同全省军民一道，全面贯彻落实、努力完成党的“九大”提出的各项战斗任务，文艺战线斗、批、改的群众运动不断深入，革命形势一片大好。

但是，从我省文艺战线的情况看，斗、批、改的战斗任务十分艰巨，刘少奇及其在云南和文艺战线的代理人所推行的反革命修正主义文艺路线流毒很广、影响很深，至今远未肃清。阎红彦、赵健民等在文艺界所散布的大量的反马列主义、反毛泽东思想的谬论，没有得到彻底清算。一批流毒全省、全国、甚至扩散到国外的毒草影片、戏剧、小说和反动的民族民间文学作品等，不仅没有批深批透，有的甚至还没有触及，在有些人的头脑里，还有市场。伟大领袖毛主席极其深刻地教导我们：“被推翻了的资产阶级采用各种方法，企图利用文艺阵地，作为腐蚀群众、准备资本主义复辟的温床。”现在，在一些厂矿、农村、机关、学校和城镇，一小撮敌人利用资产阶级的靡靡之音和封、资、修的毒草作品，毒害群众；用不健康的曲调，谱唱革命歌曲和表演黄色低级的舞蹈，追求噱头，贩卖资产阶级的文艺私货；个别地区还出现了黑剧团，演出坏戏，大放其毒。有的业余文艺宣传队不立足于本单位，脱离生产、脱离群众，贪大求洋，向专业化发展，铺张浪费，大肆挥霍国家钱财；有的专业剧团不经批准，任意移植革命样板戏，态度极不严肃认真，甚至篡改、歪曲革命样板戏。这些事实说明了我省文艺战线上的革命大批判，不是差不多，而是差得多，差得很远，应该认真地抓紧抓好，决不可以掉以轻心。我们必须继续高举革命批判的大旗，坚决贯彻中央两报一刊重要社论《抓紧革命大批判》的精神，用毛泽东思想武装广大群众，深入、持久地开展文艺战线的革命大批判，保证我们的文艺工作坚定地沿着毛主席的无产阶级革命路线前进。

二

为了进一步巩固无产阶级专政，我们在文艺战线斗、批、改的工作中，必须进一步开展活学活用毛泽东思想的群众运动，抓紧革命大批判，从政治上、理论上、思想上（包括艺术上、学术上）彻底摧毁被推翻的剥削阶级赖以向无产阶级进行顽抗的这些阵地，把上层建筑领域的社会主义革命进行到底。

我们要以毛主席的光辉著作《在延安文艺座谈会上的讲话》和一系列关于文艺的指示为武器，进一步批判刘少奇及其云南的代理人阎红彦、赵健民所推行的反革命修正主义文艺路线；批判文艺队伍内部各种错误倾向和错误思想；批判文艺战线上的资本主义倾向，以及阶级敌人的各种翻案活动，这是当前文艺战线革命大批判极为重要的战斗任务。

武器的批判不能代替精神的批判，反革命的精神力量必须用革命的精神力量去摧毁。对于封、资、修的文艺，“应该彻底地破坏它们，而在破坏的同时，就可以建设起新东西来”。结合我省文艺战线阶级斗争情况，要彻底批判对我省流毒较深的“写真实论”、“反题材决

定论"、"无害有益论"、"中间人物论"等反动谬论；继续开展对斯坦尼斯拉夫斯基"体系"的批判，把斯坦尼"体系"的"从自我出发"、"种子论"、"下意识的创作"等反动观点批深批透，肃清其影响。

彻底批判叛徒、内奸、工贼刘少奇及其在云南的代理人阎红彦、赵健民等为在我省复辟资本主义，大搞"独立王国"，疯狂叫嚣"要建立云南地方文化体系"，要"标边疆之新，立民族之异"等反革命罪恶活动。批判他们反对文艺歌颂伟大领袖毛主席和毛泽东思想，取消党对文艺事业的领导，大搞资本主义经营，竭力推行"艺人治团"的罪行；批判他们反对文艺为工农兵服务的政治方向，贩卖"文化艺术事业是全民的事业"的黑货，宣扬"广义文化"，抹杀阶级和阶级斗争，推行"文艺工作为生产服务"的罪行；批判他们疯狂抵制江青同志领导的文艺革命，恶毒攻击革命现代戏的罪行；批判他们歪曲"双百"方针，鼓吹资产阶级自由化，叫嚣"狠抓新编历史戏，积极发掘传统戏"，"香花毒草一齐放"，竭力兜售封、资、修黑货的罪行；批判他们招降纳叛，反对深入工农兵，鼓吹"三名"主义，实行"三高"政策，大搞物质刺激，腐蚀文艺队伍的罪行；等等。

对于当前社会上出现的一小撮阶级敌人打着红旗反红旗，利用资产阶级文艺毒害腐蚀青少年和革命群众的罪恶活动，以及资产阶级文艺思潮的进攻，必须给予迎头痛击，彻底批判。

彻底批判阎红彦、赵健民等为推翻无产阶级专政作舆论准备，在他们的反动谬论影响和控制下所炮制、演出的主要毒草作品。

电影：着重批判抹杀阶级斗争，宣扬资产阶级爱情至上，按照苏修手法炮制的《阿诗玛》；批判恶毒攻击三面红旗，诬蔑丑化劳动人民，鼓吹"全民文艺"的黑标本《五朵金花》。

戏剧：着重批判疯狂攻击无产阶级专政，反对社会主义制度的《谢瑶环》(京剧)、《牛皋扯旨》(滇剧)，批判宣扬叛徒哲学，竭力美化敌人，为封建土司头人树碑立传的《抓壮丁》(云南方言话剧)、《元江烽火》(滇剧)，批判宣扬"三和一少"和阶级调和，诬蔑丑化劳动人民的《孔雀公主》(花灯剧)、《望夫云》(滇剧)。

小说：着重批判恶毒攻击农业合作化、人民公社化，诬蔑丑化贫下中农，为资本主义复辟制造反革命舆论的《桥》、《归家》(结合批判毒草影片《两家人》)。

民族民间文学：着重批判美化封建剥削制度，宣扬阶级调和的《娥并与桑洛》、《线秀》；批判宣扬战争恐怖、鼓吹和平主义的《葫芦信》；批判宣扬资产阶级爱情至上，提倡情死，攻击社会主义制度的《玉龙第三国》。

为了更加深入地把文艺大批判推向新的高潮，把修正主义文艺彻底埋葬，各地在最近应集中一段时间，举办各种类型的毛泽东思想学习班，对上述修正主义谬论和毒草，选择其在本地区、本单位流毒较深的进行彻底批判。《云南日报》、云南人民广播电台应加强文艺战线革命大批判的报道，在最近一个时期，先对广大群众毒害最深的毒草影片《阿诗

玛》、《五朵金花》和毒草小说《桥》、《归家》(结合《两家人》)进行批判。

三

继续深入持久地开展文艺革命大批判，必须加强领导，实行领导和群众相结合。各专(州)市、县革命委员会和文化艺术部门都要抓紧文艺革命大批判，要充分发动广大革命群众，依靠工农兵，人人动手，口诛笔伐，打一场既轰轰烈烈，又扎扎实实的革命大批判的人民战争。各级领导同志，要认真学习和执行毛主席关于正确处理两类不同性质矛盾的学说，要认真落实毛主席的各项无产阶级政策，“把绝大多数的人团结在自己的周围，最大限度地孤立和打击一小撮敌人。”

在文艺战线开展革命大批判，是在无产阶级专政下继续革命的需要，是巩固无产阶级专政的需要，是夺取无产阶级文艺革命更大胜利的需要，是“无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领城中对资产阶级实行全面的专政”的需要。因此，在大批判中，必须活学活用毛泽东思想，以斗私批修为纲，联系本地区、本单位阶级斗争实际。通过批判，分清什么是马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，什么是修正主义，什么是社会主义，什么是资本主义，什么是香花，什么是毒草，什么是革命，什么是反革命，深刻地认识以刘少奇为代表的反革命修正主义的危害性，提高阶级斗争和两条路线斗争的觉悟，促进文艺队伍的思想革命化。

为了能及时地写出有说服力、有分析的、击中要害的、质量比较高的文章，推动群众性的革命大批判运动不断深入发展，各专(州)、市，各大厂矿，企、事业单位，各文艺团体，各大专院校中文、文史、艺术等系都应建立写作班子；书店、图书馆、剧场、电影院等单位都应开辟文艺革命大批判专栏，肃清反革命修正主义文艺路线的影响。

云南省革命委员会政工组

1969年10月14日

云南省革命委员会政工组关于举办革命现代京剧样板戏学习班的通知

政发(69)46号

我省京剧队伍经过三年伟大的文化大革命锻炼，活学活用毛泽东思想的群众运动蓬勃开展，阶级斗争和两条路线斗争觉悟有一定提高；革命的大批判和清理阶级队伍的工作取得了一定成绩，阶级阵线已基本清楚。广大革命京剧工作者对学习、宣传革命现代京剧

样板戏表现了很高的热情，进行了不小的努力。总之，京剧队伍的精神面貌有了比较大的变化。但是，在京剧队伍斗、批、改和宣传、学习样板戏方面，也存在不少问题。总的是全省京剧团的现有状况，和当前文艺革命形势的发展距离很大，演员人数少，角色不全，有相当一部分人不适宜演革命现代京剧样板戏。

为此，省革命委员会研究决定，集中各专、州、市京剧团中经过学习能够适应演出革命现代京剧样板戏的人员，举办革命现代京剧样板戏学习班。学习班的主要任务是：认真贯彻、落实关于“学习、巩固、提高、推广”革命样板戏的方针，认真地、刻苦地、一丝不苟的把江青同志亲手培育起来的革命京剧样板戏真正学好，将革命现代京剧样板戏在我省文艺舞台上很好地树立起来。

各专、州、市革委会接此通知后，望结合各京剧团实际情况，突出无产阶级政治，深入进行教育动员，做好各种人员的思想政治工作。对因各方面条件不适应继续搞京剧工作的人员，采取慎重态度，认真贯彻毛主席关于对知识分子的政策和“给出路”的政策。处理安置要认真、负责，做到妥善安排，各得其所。对于已定性的“九种人”，应按清队的有关政策处理。对一些尚未审查清楚的重点对象，应继续组织力量进行审查，待问题弄清后处理。

希望各级革委会对此项工作一定要加强领导，指定专人负责，抓紧抓好。凡各京剧团参加学习的人员，应将临时户口、粮食、工资、党团组织关系，练功用具、乐器一并带来，务于12月31日以前来学习班报到。

云南省革命委员会政工组

1969年12月20日

云南省革命委员会
关于云南省专业剧团人员情况的报告

云发(70)96号

国务院业务组：

根据国务院国发文48号文件指示精神，现将云南省专业剧团人员情况报告如下：

一、省级剧团情况

我省原有省级专业剧团六个(六百四十九人)：云南省京剧团(一百三十五人)；云南省歌舞团(一百五十六人)；云南省滇剧团(一百三十四人)；云南省花灯团(一百零一人)；云南省话剧团(八十一人)；云南省杂技团(四十二人)。

文化大革命中撤销了云南省杂技团(四十二人)，其中：“清队”审查处理对象四人，另行安排工作的二十二人，分配到其它剧团作工作的十六人。

1969年12月，省革命委员会决定：为了认真学习、宣传革命现代京剧样板戏，在“清队”基础上从省和专、州（市）十个京剧团（六百四十六人）中，挑选了适合演样板戏条件的三百零一人，集中开办“云南省革命现代京剧样板戏学习班”。其余人员（三百四十五人）就地安排了工作。同时还从专业和业余文艺工作者中挑选了七十五人参加学习。现学习班共有三百七十六人，编为四个学习组：即《红灯记》学习组、《沙家浜》学习组、《智取威虎山》学习组、《海港》学习组。

云南省歌舞团，在“清队”工作的基础上，将部分不适合搞革命样板戏的三十一人，下放到农村接受贫下中农再教育，同时又从其他专业和业余文艺工作者中吸收了三十六人，现该团共一百七十人。学习演出了交响音乐《沙家浜》，目前，正积极学习排练革命舞剧《白毛女》。

省级其他三个剧团（省滇剧团、省花灯团、省话剧团）于去年下放到农村搞斗、批、改，接受贫下中农再教育。

二、专、州（市）专业剧团情况

我省各专、州（市）县专业剧团，原有六十八个，三千零九十四人，其中：京剧团九个，花灯团二十一个，滇剧团二十五个，歌舞团（文工团）八个，民族剧团三个，评剧团一个，曲剧团一个。

文化大革命后撤销剧团四十一个，一千六百五十人，其中：京剧团九个（详见前），花灯团十三个，滇剧团十四个，歌舞团（文工团）二个，民族剧团二个，曲剧团一个。

现有剧团二十七个，一千三百八十二人，经过精简、调整后，整编为：歌舞团（文工团）十四个，滇剧团八个，花灯团四个，评剧团一个。

云南省革命委员会

1970年6月20日

云南省革命委员会关于文艺创作情况的报告

革发（1971）62号

国务院：

现将我省文艺创作情况报告如下：

一、文艺创作情况

在毛主席革命文艺路线的指引下，在大力普及革命样板戏的基础上，1970年12月，

省革委党的核心小组对在全省开展文艺创作进行了研究，并向全省发出了“关于开展文艺创作的通知”，要求各级领导把文艺创作认真地抓起来，强调首先抓好创作队伍的思想革命化。

为了进一步贯彻执行毛主席的革命文艺路线，肃清反革命修正主义文艺黑线的流毒，明确革命文艺创作的意义和任务，促进创作队伍的思想革命化，我们于今年初举办了文艺创作学习班，认真学习了毛主席的文艺思想，学习了革命样板戏及其创作经验；联系思想实际，开展了革命大批判，重点批判了“创作危险论”，加深了对努力塑造工农兵英雄人物是社会主义文艺创作的根本任务的认识。接着各地、州（市）也相继举办了同样的文艺创作学习班，初步培训了一批工农业余创作人员，为开展文艺创作在思想上和组织上创造了条件。

在组织创作队伍问题上，鉴于我省原有文艺创作队伍少而弱，除少数混进来的坏人已经清洗外，多数正在农村劳动锻炼。因此，我们强调以组织工农业余创作为主，通过创作实践，发现、培养创作人员逐步地形成一支无产阶级革命文艺创作队伍。目前，由省、地、州（市）宣传文化部门直接组织领导的业余戏剧创作组有十六个，共一百零二人。其中，文化大革命前从事创作的专业作者二十一人，业余作者二十八人；文化大革命后新参加创作的五十三人。党团员五十人；出身劳动人民家庭的八十一人，非劳动人民家庭的二十一人。政治质量比文化大革命前的队伍状况要好。

在文艺创作上，我们着重从抓戏剧文学剧本开始。近半年来，省、地、州（市）和厂矿企业创作了一批大、中、小剧目，其中有京剧、滇剧、花灯、话剧、歌舞剧等。这些剧本，总的是表现毛主席革命路线的伟大胜利，歌颂社会主义革命和社会主义建设的辉煌成就，努力塑造工农兵英雄人物，但由于作者思想、生活、技巧都不过硬，加之创作时间短，目前都是初稿，都还比较粗糙，没有形成重点。省里直接抓了反映政治边防建设、民族地区民主改革和合作化运动三个题材的创作，正在修改加工。

同时我们还抓了展览和美术创作，把展览与美术创作结合起来，在搞展览的基础上进行美术创作。今年“七、一”前，有十一个地区各搞了一套本地区的农业学大寨先进事迹展览；红河州搞了一套个旧锡矿阶级斗争史的展览和一套雕塑；昆明市搞了一套“围海造田”美术展览。从这些展览中，产生一些较好的美术、摄影作品。

二、创作思想情况

现在已经初步组织起来的这支创作队伍，特点是队伍新，政治质量较好，有创作积极性，多数来自基层，有一定的生活基础，通过学习革命样板戏，对努力塑造工农兵英雄人物有一定认识。但是，在创作思想上还存在一些问题。

有的老作者，不同程度地受文艺黑线的影响，从消极方面接受了一些过去犯错误的教训，在创作上抱着“题材领导定，思想领导出，路子领导指，责任领导负”、“领导叫写什么就

写什么”的消极态度，在一定程度上妨碍了创作积极性的充分发挥。

有的新作者，对创作的艰苦性认识不足，急于求成，加之思想、生活、技巧都不够过硬，创作中遇到困难，容易泄气，感到“创作难搞”。同时，多数是从各单位临时抽调来的，不够安心，缺乏长远打算。

从所创作的剧目来看，普遍存在的问题是：作者有要塑造好工农兵英雄人物的愿望，而塑造出来的却不高大完美。其表现是：

（一）多数作品是以本地区的先进事迹、先进人物为基础进行创作的，摆不脱真人真事的局限，出现环境照搬，人物照搬，事件照搬，不能源于生活，高于生活。有的作品把当前社会上一些带倾向性的思想问题，作为作品的主要对象来批判，自觉不自觉地反映了一些消极面，在不同程度上受了写“真实论”的影响。

（二）不少作品对无产阶级专政条件下阶级斗争的新特点、新动向认识不足，把握不住，往往把尖锐复杂的阶级斗争简单化。有的作品不是写阶级斗争的必然性，而是用阶级斗争的偶然性来构成戏剧冲突。少数作品不写阶级斗争，搞误会，弄巧合，或者就写“满台好”。

三、领导情况

各级领导对开展文艺创作是重视的，对创作问题都认真地进行过研究，指定了领导同志分管这项工作，采取了许多具体措施，做了不少工作。

但是，有的领导对抓文艺创作的重大意义和搞文艺创作的艰苦性认识不足，决心不大，抓得不够紧；有的领导对塑造无产阶级英雄形象这个创作的根本任务认识不足，又缺乏领导创作的经验，给作者出题材，往往局限在宣扬本地区的先进事迹、先进人物上；个别领导对在贯彻“三结合”创作原则中领导的作用和地位认识不足，受了一些“文化工作危险论”的影响，对作品不敢大胆处理。

总的说来，我省在文艺创作上发展较慢，抓的也晚了一些，对重点创作抓的不够，现在还拿不出有质量的作品来。对这些问题，我们正努力改进。7月中开始，省里举办第二次创作学习班，时间约半个月，重点学习毛主席所倡导的革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法，学习革命样板戏，批判写“真实论”、“中间人物论”，提高执行毛主席革命文艺路线的自觉性，进一步塑造好工农兵英雄人物。

以上情况当否，请指示。

云南省革命委员会

1971年7月19日

抄送：省委办公室（2），省革委会政工组（3），省文化局（5），存档（3）（共印20份）

云南省革命委员会政工组
关于云南省革命现代京剧
样板戏学习班进行组织调整的通知

政发(71)49号

楚雄、大理、红河、文山、曲靖、昭通、东川、昆明地(州)、市革委会：

为适应革命文艺形势发展的需要，经省革委会同意，将云南省革命现代京剧样板戏学习班调整为“一团，两队”，即：云南省京剧团，下设两个演出队。现在京剧样板戏学习班的人员大部份编入省京剧团，少数人员仍调回原地区文艺团体工作。人员名单由省文化局通知各地。望对回去人员加强政治思想工作，使他们在普及、提高革命样板戏的工作中发挥积极作用。

云南省革委会政工组

1971年8月27日

云南省文化局
关于参加全国文艺节目调演的准备工作的报告

省委：

国务院文化组继今春主办华北地区文艺创作节目调演之后，又定于今年8月在北京举行有广西、湖南、辽宁和上海参加的文艺节目调演(除创作节目晚会外，都安排有一个移植革命样板戏晚会)。从全国文艺创作节目调演的要求来看，我省也应当进一步抓紧作好参加全国调演的准备工作，并以此进一步促进我省的文艺创作，更好地为工农兵服务，为批林批孔斗争服务。为此，把我们的初步打算简要报告如下：

(一)文艺节目晚会的设想：拟分成两线来抓。第一线准备四个晚会：(1)花灯剧(或滇剧)移植革命样板戏全剧(《海港》、《龙江颂》或《红色娘子军》)晚会或花灯剧、滇剧移植革命样板戏折子戏晚会；(2)大戏创作节目晚会《孔雀岭》(即《宽双》，京剧或滇剧)；(3)民族歌舞和花灯歌舞创作节目晚会；(4)花灯剧、滇剧小戏创作节目晚会。第二线准备四个晚会：(1)白剧大戏(《苍山红梅》)创作节目晚会；(2)曲艺创作节目晚会(业余为主)；(3)乌兰牧骑式的县文化工作队创作节目晚会；(4)话剧大戏创作节目晚会。

（二）创作节目的挑选：(1)主要是抓紧修改好参加今年第一批调演中基础较好的节目；(2)积极准备进行第二批调演工作（有重点地集中调一批，或成熟一个调一个），促进新出现的一些基础较好的小戏、歌舞节目的加工修改；(3)从群众文艺活动中选拔一批较好的曲艺节目，组织重点加工，参加调演。

以上，只是初步设想，我们现已加强了节目创作和移植革命样板戏的工作，并组织力量到各地（州）了解准备调演的情况；关于省第二批调演的具体时间、计划，尚待进一步了解情况后拟定，再另向省委专题报告。

云南省文化局革命委员会党的核心小组

1974年7月26日

云南省文化局召开录音(录像)工作座谈会的通知

(79)云文字13号

各地、州、市文教（文化）局，省京剧团、省歌舞团、省滇剧团、省花灯剧团、省文艺学校、省群众艺术馆：

我局和省广播局曾于1978年8月31日发出《为做好我省戏曲、曲艺、民间音乐的优秀唱段、乐曲录音工作的通知》，按通知原订计划决定于1979年2月6日在昆明召开录音（录像）工作座谈会，会期三至五天。汇报各地（州）的准备工作情况，讨论有关问题，商定录音（录像）具体计划。现将有关事项通知如下：

一、请各地、州、市、县级各剧团负责此项工作或熟悉情况的同志来一人参加会议；

二、请将本地区（团）准备录音（录像）的剧目（曲目）的目录、内容简介、曲谱等有关资料（特别是年老体弱的老艺人的有关资料）带来；

三、1979年2月5日在省文化局艺术处报到。

云南省文化局

1979年1月23日

云南省文化局
建议举办群众业余文艺会演或调演的通知

(79)云文字44号

各地、州、市文教局：

为了庆祝国庆三十周年，广泛开展群众业余文艺活动，推动群众业余文艺创作，为四个现代化服务。建议各地、州、市，在当地党委领导下，在不影响农业生产的原则下，今年国庆节前后，自行举行一次群众业余文艺会演或调演。会演或调演的规模、日期、地点、办法等，由各地、州、市决定。各地、州、市之间，可互通情报，自行联系，互派代表观摩学习。会演或调演完毕，请将总结和优秀节目报我局，以便交流经验。请各地、州、市接通知后，将计划安排情况告我局。

特此通知。

云南省文化局

1979年3月24日

抄报：省委宣传部

抄送：省群艺馆、局艺术处，省文联。

（共印28份）

云南省文化局关于准备召开戏剧创作座谈会的通知

(79)云文字54号

各专、州、市文教(化)局：

为了进一步培养和扩大我省专业、业余戏剧创作队伍，繁荣剧本创作，帮助作者提高思想水平和写作水平，向广大群从和文艺团体提供更多更好的文艺演唱节目，充分发挥文艺为实现四个现代化服务的积极作用，云南省群众艺术馆准备于今年5月份在昆明召开戏剧创作座谈会，讲授剧本写作基础知识，分析讨论部分戏剧作品，最后进行创作实践，修改加工一批剧作。会议时间定为一个月。参加座谈会人员为专、州、市、县文化馆进行剧本创作和编辑演唱材料的干部，县文化工作队、文艺宣传队的戏剧创作人员，以及工农业和其他战线上经常写作剧本的重点业余作者。经研究确定你地区参加座谈会名额为□人。请

你们于4月15日以前把名单和各人的戏剧写作情况，工作单位书面告知云南省群众艺术馆。会议具体日期、报到地点另行通知。

云南省文化局

1979年4月7日

抄报：省委宣传部

抄送：省群众艺术馆。

（共印25份）

云南省文化局、云南省广播事业局 关于戏曲、曲艺、民间音乐录音工作的补充意见

(79)云文字57号　(79)云广字17号

各地、州、市文教(化)局，省京剧院、省滇剧院、省歌舞团、省花灯团，省文艺学校、省群众艺术馆：

根据中央文化部、广播局《关于抓紧进行戏曲、曲艺、民间音乐优秀唱段、乐曲录音的通知》精神，我们于2月6日至9日召开了全省录音(录像)工作座谈会。到会的各地、州、市和有关单位的代表，除对前个时期的工作，互相介绍了情况，交流了经验外，着重对此项工作的重要意义和若干具体问题进行了认真的讨论。现根据大家的讨论，继去年9月发出的有关通知之后，对今后的工作提出一些补充意见：

一、关于今后录音(录像)工作的几点意见

1、凡年岁已高，艺术造诣较深的老艺人、老歌手的唱腔、乐曲、民歌等，应尽先拟定，进行抢录。

2、选择曲目。凡属本省本地区特有的艺术品种，可放宽一些，属全国性的剧(曲)种如京剧、评剧等，则应强调艺术上必须有自己的独创性。总之要优先考虑具有鲜明艺术特色或具有较高的艺术水平之曲目唱段。

3、民族民间传统的艺术样式，应注意保留其本来面目，切忌任意加工修改。

4、因为是录作研究资料，内容上应勿过苛要求，更不应以所谓“封资修”、“毒草”、“四旧”等借口妨碍对宝贵遗产的收集与发掘。

5、对全省各民族的各种艺术宝藏应继续进行全面的普查、发掘、收集、整理。凡应录音时可速报省文化局、省广播事业局录音工作组。

6、滇剧花灯业余老艺人的情况，由滇剧院花灯团分别组织演唱会，发现人材。演唱会

所需费用，可事先制订计划报省文化局研究解决。

7、对所录曲目的有关文字资料，应尽快于录音前整理出来。

8、录像问题，因我省条件所限，拟稍后进行，但各地区、单位可先作考虑，等候通知。

二、关于今年的录音安排

第一季度：大理州的大本曲、吹吹腔、民族民间音乐。（包括凤庆滇剧艺人赵兴仁的唱腔）

第二季度：文山州的壮剧，民族民间音乐等。

第三季度：红河州的民族民间音乐、滇剧花灯等。

第四季度：楚雄州的花灯、民族民间音乐等。

昆明地区争取今年内录完，具体安排与各有关单位商订。

其他各地的录音计划待各地摸清情况作好准备后，再作拟定。

三、关于经费问题

有关工作人员的差旅费、补助费、办公费等，一律由本地区、单位自行解决。其他参加录音的民间艺人、演员的车马、住宿、伙食补助以及误工补贴等费用，统由当地作计划，报省文化局研究解决。凡属可以留作研究资料或广播用的录音，一律由省广播局酌情给予适当报酬。

四、根据工作需要经省文化局和省广播事业局协商决定，联合成立录音（录像）工作组。暂时在省文化局艺术处办公，各地有关问题可直接和该组联系。

云南省广播事业局　　云南省文化局

1979年4月19日

云南省文化局
关于推荐选送参加全国评奖剧目、节目的报告

(79)云文字109号

中央文化部：

根据文化部(79)文艺字第7号文件精神，我们在1976年10月至1978年12月我省创作演出的节目中，由各地、州(市)评选出较受群众欢迎的剧目和节目四十八个。现经反复研究，从中挑选推荐了三十个剧目、节目报上(其中戏剧四个、舞蹈九个、歌曲十五支、器乐曲二支)。另外，尚有巴乌乐器改革一项成果一同报上。以参加全国的评奖。由于我们的条件有限，舞蹈节目不能录像，只能定一个简单的介绍附上；有些音乐作品，因演唱时间

较久，不便录音，也只能附上乐谱。现先报上“云南省选送参加全国评奖剧目、节目表”一份，音响及文字资料随后寄上。

附：云南省选送参加全国评奖剧目、节目表。

云南省文化局

1979年6月10日

抄报：省委李启明同志、梁文英同志、省革委、省委宣传部、省委办公厅

（共印15份）

云南省选送参加全国评奖剧目、节目表

一、戏剧

1、九场滇剧《佤山前哨》，临沧地区革委会创作组集体创作，临沧地区滇剧团演出。获省节目二等奖。

2、大型花灯剧《不平凡的岁月》，刘运祜、唐先明、王显亲、合仿创作，昭通地区文工团演出。获省节目二等奖。

3、九场传统滇剧《白蛇传》，杨桐整理，云南省滇剧团演出。获省节目二等奖。

4、独幕话剧《梅园灯光》，吴双编剧，云南省话剧团演出。获省节目二等奖。

二、舞蹈：（略）

三、歌曲（略）

四、器乐曲（略）

五、乐器改革（略）

云南省文化局关于加强戏曲、曲艺上演节目的领导和管理工作的通知

（79）云文字194号

各行署、州、市、县文教（文化）局：

现将文化部（79）文艺字第803号文件《关于加强戏曲、曲艺上演节目的领导和管理工作的通知》精神转告你们：

文件指出，粉碎“四人帮”以来，在华国锋同志为首的党中央领导下，我国戏曲、曲艺事

业有了新的发展，取得很大成绩。通过深入揭批林彪、“四人帮”的极左路线，广大戏曲、曲艺工作者进一步提高了政治觉悟，精神面貌发生了很大变化。各地落实党的政策，恢复地方剧种、曲种及优秀传统节目的上演，平反大批冤、假、错案，许多老艺人和有造诣的演员重新登上了舞台。广大戏曲、曲艺工作者冲破“四人帮”设置的重重禁区，激发了创作热情，上演了一批创作、改编的新节目。一些优秀的传统剧目经过进一步整理加工，在思想和艺术质量上又有新的提高。仅以来京参加建国三十周年献礼演出的一至九轮节目为例，新创作的、改编的和重新整理加工的优秀戏曲、曲艺节目，就有现代题材越剧《报童之歌》、《三月春潮》、秦腔《西安事变》、柳琴戏《小燕和大燕》、花鼓戏《对象》、评弹《新琵琶行》、相声《假大空》、《特殊生活》、评书《贾科长买马》等；新编历史京剧《红灯照》、昆曲《蔡文姬》，根据小说、历史故事改编的越剧《胭脂》、川剧《卧虎令》等；重新整理加工的传统戏曲莆仙戏《春草闯堂》、吕剧《姊妹易嫁》等。随着上演节目的日渐丰富，剧团经营管理的改进，今年上半年各地艺术表演团体的演出场次、经济收入较去年同期均有大幅度增加。戏曲、曲艺舞台的活跃，丰富了人民群众的文化生活。受到广大观众的热烈欢迎。

一年多来，戏曲、曲艺舞台上演节目的主流是好的。但是，近一个时期，也出现了一些值得注意的问题。有些戏曲剧团及分散活动的民间艺人，演出了解放初期就早已淘汰不再演出的《呆子入洞房》、《双无常》、《一女嫁三夫》、《义女报夫仇》等坏戏，甚至演出早经文化部明令禁演的剧目。有些传统剧目本身并不是坏戏，但是由于整理、改编的本子散失了，剧团未能按整理、改编的本子演，以致把原剧本和表演上的一些糟粕也搬上了舞台。此外，也有个别演员为了迎合某些观众的低级趣味，在表演上随意出噱头，插科打浑，在曲艺段子中随意加上“粉词”，甚至搞些黄色下流的表演。上述情况，已引起各地文化行政部门的注意，有的已采取措施予以改进。为了更好地解决这一问题，文件提出以下几点供各地参考。

一、当前戏曲、曲艺工作的主要问题，仍然是进一步肃清林彪、“四人帮”极左路线的流毒，解放思想，发扬民主，坚定地贯彻“百花齐放，百家争鸣”和“推陈出新”的方针。对此，不能犹豫动摇。但这决不意味着可以放松或放弃政府文化部门对戏曲、曲艺上演节目的领导。解放思想、发扬民主的目的，是为了发挥戏曲、曲艺工作者的积极性创造性，创作、上演更多更好的戏曲、曲艺节目，使戏曲、曲艺艺术更好地为社会主义现代化建设服务，为广大人民群众服务。因此，对于目前戏曲、曲艺上演节目中存在的一些混乱现象，要多做工作，加以引导，不能听其自流。在方法上，主要是多向戏曲、曲艺工作者做思想政治工作，不要简单地采用行政命令禁止、取缔的做法。文化部门的领导和干部应该经常到戏曲剧团和说唱艺人中间去，同他们一起座谈，用民主讨论的方法，共同商量如何贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，进一步丰富上演剧目，澄清舞台形象，提高演出质量，积极组织好广大人民的文化生活，充分发挥戏曲、曲艺的教育鼓舞作用，欣赏作用，发现戏曲剧团或说唱艺人演出的坏戏、坏曲目或在演出时搞些不堪入耳、入目的东西，要引导他们对此展开讨论，提高

认识，明辨是非，分清好坏，自觉地不演、不搞这些东西；必要时，进行说服教育，加以劝阻。所谓坏戏，坏曲目，是指那些宣传反动政治思想，表现野蛮恐怖、猥亵色情内容的，不要随意扩大范围。所演节目基本上是好的，但杂有封建、落后的糟粕，应劝其修改、整理后再演出。对于在剧目选择、舞台演出上态度严肃认真、演出作风的剧团、演唱小组或演员个人，应予表扬。

二、大力抓好戏曲、曲艺创作，不断提高创作质量，是各级文化行政部门极其重要的任务，也是解决上演节目混乱现象的根本措施。首先应抓好现代题材的剧目、曲目创作，努力扩大题材范围；同时，也要重视创作新编历史题材的剧目、曲目，继续抓紧抓好整理改编传统剧目、曲目，做到"古为今用"、"推陈出新"。三者不能偏废。尤其是现代题材的剧目、曲目创作，困难较多，更要积极扶植、提倡，认真把它搞好。关键是要千方百计加强组织和建设一支戏曲、曲艺创作队伍。各省、市、自治区以及有条件的专、州、市文化行政部门，应尽快恢复或建立剧目、曲目工作机构，集中一批戏曲、曲艺创编人才，加强对传统剧目、曲目的搜集、整理、加工与改编工作，组织戏曲、曲艺新作品的创作。不仅省（市、自治区）级戏曲、曲艺团要配备专职编剧，各专、州、市、县戏曲剧团和有条件的曲艺团（队）也要有两三个搞编写工作的同志。要善于发现与培养业余创作人才。要多给戏曲编导以实践的机会，在创作实践中逐步提高他们的思想水平和业务水平。剧目、曲目创作要大、中、小型结合。要注意搞好中、小型节目的创作，便于上山下乡演出。创作和演出思想水平、艺术水平较高的现代题材剧目和曲目，批判继承我国传统的优秀戏曲、曲艺遗产，使之在社会主义条件下获得新的生命，在思想内容和艺术上精益求精，不断得到新的提高，是我国戏曲、曲艺和广大文化工作者的光荣历史使命。在这件事上，要有设想，有目标，有措施，要把眼光放远一些，时间放长一些，舍得下本钱，化大气力去搞。

为了解决专、州、市、县戏曲剧团、曲艺队（组）缺乏上演剧目、曲目的困难，各省、市、自治区文化部门要做好节目交流工作。凡内容基本上好，并有一定艺术质量的新的戏曲、曲艺作品，应尽快印发给各专、州、县、市剧团、曲艺队（组），供他们参考选用，或进行移植、改编。文化大革命前，各地一些代表性剧种、曲种都曾整理、加工过一批优秀的传统剧目、曲目，受到广大群众的欢迎。前些年，由于林彪、"四人帮"的破坏，不少剧目、曲目的整理本、演出本被销毁了，有些散失在社会上。要设法搜集，把本子印出来，发给各戏曲剧团、曲艺团（队），以改变那种无本子作依据而胡乱演出的现象。对好的现代题材和新编历史题材的剧目、曲目创作和整理、加工有新的提高和革新的传统剧目、曲目，文化部门要给予奖励，组织交流。对一些长期坚持演现代戏、说新书有成绩，或在培养编剧人才上积有经验的剧团、曲艺队，要帮助他们很好地总结经验，予以推广。

三、加强对城镇、农村零散艺人的管理、教育工作，是解决演出节目混乱现象的一个重要方面。文化大革命中，由于剧团、曲艺团（队）大批解散，有不少演职人员下放到农村、工

厂，其中有些人员在前一时期曾自发组成演出团体或分散在城乡流动演出，对这些人员应根据他们的具体情况分别妥善安排。其中专业水平较好，可以继续从事演戏或说唱活动的演员，可以个别吸收到专业团体工作；如条件具备，也可以经过整编批准他们成立集体所有制的剧团和曲艺队（组），但不得从农村另外招收人员，增加城镇人口。业务上没有什么基础，不适宜再回剧团、曲艺队（组）工作的，要鼓励他们回到生产中去，在城镇、农村就地搞业余文化活动。对于原来就在农村活动的职业或半职业曲艺艺人，可由县文化部门加以考核，进行登记，有的可以长年从艺，有的可以半农半艺（即农忙务农，农闲从艺），并规定其大致的演出活动范围和收费标准。实行收费演出的艺人，要征得艺人所在大队和公社的同意。

四、加强评论工作。各地文化部门要努力争取文联、各协会和报纸刊物的配合，积极开展戏曲、曲艺评论工作。从各方面造成舆论，推荐优秀的戏曲、曲艺节目，扶植新的剧目、曲目创作，表扬好的演出作风；同时，批评、抵制坏戏，批评、抵制低级庸俗和恶劣粗野的表演，使戏曲、曲艺健康地繁荣发展。

以上精神，请各行署、州、市、县文化部门参酌执行。

云南省文化局

1979年10月4日

抄报：梁文英副主任并省革委。

抄送：省级各剧团、省群众艺术馆、省文艺学校。

（共印160份）

中共云南省文化局党组关于恢复云南省戏剧创作研究工作室及编制计划的报告

（79）云文党字165号

省编制委员会：

我省自1950年就成立戏曲改进协会，1952年改为云南省戏剧创作研究工作室，属省文化局领导下的一个事业单位，二十多年来，在贯彻毛主席的革命文艺路线和“百花齐放，推陈出新”的方针，推动全省戏曲艺术的革新，繁荣我省戏剧事业，组织戏剧界研究云南地方戏、民族戏的历史，发掘整理各剧种的传统剧目，组织革命现代戏的创作和评论，向全省剧团推荐上演剧目等方面，都作了大量工作，取得很大的成绩。

文化大革命中，由于林彪、“四人帮”的破坏，把我省戏剧创作研究室一刀砍掉。

为了更好地贯彻执行毛主席的革命文艺路线和“双百”方针，落实以华主席为首的党

中央对文艺工作的一系列重要指示，使我省的戏剧事业迅速繁荣起来，很好地为新时期总任务服务。根据中央宣传部1978(1)号文件精神，拟报请恢复云南省戏剧创作研究工作室，编制定为12人，由省文化系统劳动指标内拨给，属省文化局直属的一个事业单位。

当否，请批示！

中共云南省文化局党组

1979年8月24日

抄报：省委宣传部、省委办公厅、省人事局、省劳动局。

(共印7份)

云南省民族事务委员会、云南省文化局
关于筹备我省参加全国少数民族文艺会演的通知

(80)云文字59号

各行署、州、市文化(或文教)局、民委：

现将文化部、国家民委《关于举行全国少数民族文艺会演的通知》转发给你们。为了筹备好我省参加全国少数民族文艺会演□□□，经请示省委常委讨论同意，现将有关事项通知如下：

一、组织领导：为了抓好筹备工作，拟成立云南省参加全国少数民族文艺会演筹备领导小组，由省委宣传部、省文化局、省民委有关同志组成。王以中同志任组长，陈可大、李坚、杨明同志任副组长。

二、关于节目的选拔及代表队的组成：为了节约开支，我省拟不再举行大规模的少数民族文艺会演。节目由各行署、州、市负责选拔推荐，各地选拔推荐节目时，要择优选拔，少而精，具有民族特点，人数不宜过多。但要注意我省独有的少数民族的节目，各地于4月下旬将推荐的节目名单和演员情况报省参加全国少数民族文艺会演筹备办公室。在各地推荐的基础上，由省办公室择优抽调到昆明来演出。经评选后将精选出来的节目在昆进行加工提高，最后请省委审定去北京参加全国会演。

代表队的组成：我省是多民族的省份，我省独有的少数民族，都应有节目和演员参加。

三、经费：各行署、州、市筹备期间所需经费及抽调来昆演出的单程旅费，由各地负担。在昆演出期间的食宿、误工补贴及节目在昆加工、赴京演出等所需经费，由省文化局、省民委分担。

四、这次会演，是党和国家对少数民族文艺事业的极大关怀，也是对各少数民族的文

艺发展和繁荣,加强民族团结和各兄弟民族之间的文化交流,促进民族地区社会主义现代化建设都有极其重大的意义。我省是一个多民族的边疆地区,拟请各行署、州、市加强领导,确定一位领导同志认真负责,从始至终抓好这项工作。

五、筹备办公室设在省文化局。

云南省民族事务委员会　　云南省文化局

1980年3月4日

抄报:省委办公厅、省人民政府办公厅、省委宣传部。

云南省文化局
关于举行全省农民业余艺术调演的通知

云文字(80)第20号

各行署、州、市文教(文化)局、文化馆(艺术馆)、省艺术馆、省幻灯厂:

为了进一步贯彻党的文艺方针,推动农民业余文艺活动的开展,繁荣农村业余文艺创作,活跃农村文化生活,迎接明年全国农民业余艺术调演,使文艺更好地为农业现代化服务。决定明年初(具体时间另行通知),举行全省农民业余艺术调演,同时交流农村业余文艺活动经验。现将有关事项通知如下:

一、参加调演的节目,要短小精悍,提倡题材和体裁多样化。形式要小型多样,具有当地民族民间风格特色,小戏、演唱、演奏、舞蹈、曲艺都可参加调演,人数要严格控制,不宜过多。

二、调演节目的内容,可以多样化,但应着重抓好一些农村现代题材的节目。充分反映党的三中全会以来,我国社会主义农村的深刻变化和农村干部、群众向农业现代化进军的精神面貌。特别是歌颂农村各条战线在新长征中涌现出来的英雄模范人物和新人新事,以帮助农村干部群众认识和克服前进道路上的困难和障碍,鼓舞他们的斗志和信心,批判各种不利于四化建设的思想行为。

三、为了使调演起到推动全省农村业余文艺活动和繁荣创作的作用,请各地早作准备。积极选拔本地最优秀的文艺节目,组织专人,重点进行加工,准备参加调演。这次调演是择优选调,根据节目情况选拔,不勉强要求每一个地区都要参加。各地准备好节目后,可通知局群众文化处,以便派人前往观摩,挑选参加全省调演的节目。

四、各地应在当地党委的领导下,由文教(文化)局负责,各地群众艺术馆、文化馆协助,抓好这项工作。调演工作应贯彻勤俭节约的精神。

五、调演期间召开开展农村业余文艺活动经验的座谈会。请各地于今年12月上旬将经验材料报局群众文化处。

1980年8月4日

报：省委宣传部。

（共印40份）

云南省文化局关于召开全省现代戏剧本修改讨论会和传达全国戏曲剧目工作座谈会精神的通知

云文字(80)211号

文教(化)局：

经省委宣传部批准，兹订于1980年8月25日在昆明召开全省现代戏剧本修改讨论会并传达全国戏曲剧目工作座谈会会议精神。请你地(州、市)文教(化)局，来一位分管戏曲剧目工作的同志，听取传达，会期五天(8月25日至8月底)。

全省现代戏剧本修改讨论会，会期十五天，(8月25日至9月9日)，请你地(州、市)在现有现代戏作品中，择优选定1—2台晚会的重点加工剧本，派重点剧目的作者□人，带着剧本前来参加讨论会。每个戏至少带五本剧本来，以便组织阅读讨论。因会议名额有限，多来者恕不接待。

报到时间：1980年8月25日。

报到地点：省计委招待所(潘家湾)。

1980年8月6日

云南省民族事务委员会、云南省文化局关于组成云南省参加全国少数民族文艺会演代表团的报告

省民委(80)第108号　(80)云文字第241号

云南省人民政府：

文化部和国家民委将于今年9月中旬在北京举行全国少数民族文艺会演。我省根据全国少数民族文艺会演办公室的通知精神作了认真准备，于6月举行了全省少数民族文艺会演。在会演的基础上，挑选了两台民族歌舞节目，进行了两个月的加工排练，并公演了

十场。现各方面已基本准备就绪，组成了云南省参加全国少数民族文艺会演代表团。代表团共一百八十二人，包括我省二十二个少数民族和苦聪人的专业、业余文艺工作者以及创作人员。其中演职员一百七十二人，少数民族一百零五人，占演职员的61%。代表团团长和副团长人选，经省文化局和省民委研究，并征得省委宣传部、省委民族工作部领导同意，决定由省文化局副局长杨明（白族）担任团长，省民委副主任陈可大、省文化局艺术处副处长李学中（回族）担任副团长。

特此报告。

云南省民族事务委员会　　云南省文化局

1980年9月1日

抄报：全国少数民族文艺会演大会。

抄送：省委办公厅、省人大常委办公厅。

中共云南省文化局党组
关于固定我省戏剧创作队伍的报告

云文党字(81)第5号

中共云南省委宣传部：

根据去年全国戏曲剧目工作座谈会议精神及其它省、市、自治区抓戏剧创作的经验，结合我省戏剧创作力量少而弱，而且人员流动的情况，经局党组讨论研究，拟把我省地、州、市原有创作人员固定下来，组成专职戏剧创作队伍，稳定戏剧创作、评论人员的专业思想，促进我省戏剧创作、评论工作，决定在昆明、楚雄、玉溪、红河等九个行署、州、市，固定五人的专职戏剧创作人员，其余行署、州、市固定三人的专职戏剧创作人员。这些戏剧创作人员的编制不另增加。由各行署、州、市从原文化事业单位的创作人员中调整集中管理。经费：由于这些人员从基层事业单位抽出后，各地按人头下拨给基层的事业费也相应减少，所以这些专职戏剧创作人员从1981年起，由我局事业费中按每人每年一千二百元拨给，作为这些人的工资、深入生活及福利等费用，专款专用。

我局已于1980年11月10日，以云文字(80)第331号文件通知各地。现需向各行署、州、市下达经费，特请省委宣传部批示。

中共云南省文化局党组

1981年1月27日

云南省文化局颁发《全省巡回演出会议纪要》

云文字(81)第17号

各行署、州、市文化(教)局,省级各地剧团:

为了贯彻全国巡回演出会议精神,动员全省剧团、文工队"立足本地,面向农村",做好我省剧团上山下乡巡回演出的组织领导工作,省文化局于1982年1月4日至9日在昆明召开了全省巡回演出会议。参加会议的有十四个地、州、市的文化(教)局的副局长或艺术科分管演出工作的同志及云南艺术剧院、省演出公司筹备组,省级各剧团,省文化局有关处室的同志,昆明军区俱乐部,省体委,省、市总工会,市园林局等单位分管演出工作的同志也应邀出席了会议,到会同志共三十七人。

会议围绕着"立足本地,面向农村"这一中心议题进行:(1)传达学习了全国巡回演出会议精神;(2)会报和交流了我省各地、州、市剧团、文工队演出情况,特别是上山下乡,到农村、工矿、部队巡回演出的情况及经验;(3)汇报研究了建立巡回演出网点的问题,并初步就一些剧团1982年在省内巡回演出的问题进行了协商;(4)省文化局李坚副局长作了总结讲话。

通过学习讨论,提高了大家对巡回演出工作的意义的认识。同志们反映:"立足本地,面向农村",就是要很好地解决好为八亿农民服务的问题,为建设社会主义精神文明作出更大的贡献。三中全会以来,我省农村落实了党的经济政策,建立了各种形式的生产责任制,生产有了较大的发展,许多农民富裕起来了。随着经济生活的改善,农民对文化生活的要求也比过去更迫切了。表现在一些经济条件较好的地区,如保山、宜良、玉溪等一些县的公社或大队都纷纷筹资建立影剧院。我们的艺术表演团体,应当积极满足农民对文化生活的要求,组织好上山下乡巡回演出。"立足本地,面向农村",同时要兼顾工矿、部队和城镇。

去年,我省的省、地、县三级的剧团、文工队在上山下乡和城镇演出方面,总的情况是好的。省级七个剧团去年演出了一千五百二十七场,比1980年增加了五十七场,下专、县、农村、工矿演出六百零九场,约占整个演出的场次的百分之四十。据一部份地、州、市不完全的统计,全省地、市一级的剧团去年下农村、工矿演出场次占总演出场次的百分之五十以上,县级剧团、文工队下农村、工矿演出的场次占总演出场次的百分之六十以上。许多地、州、市为剧团上山下乡巡回演出创造了必要的条件,解决了一些困难,有的在经济上给予了一定的政策性补贴。从上山下乡巡回演出工作搞得较好的一些地区的经验看,根据省、地、县三级办文化的精神,各地文化主管部门,应当向党委汇报巡回演出的情况及存在

问题，争取地方财政给一点钱，作为剧团、文工队上山下乡巡回演出的政策性补贴。

同志们认为，1982 年应遵照文化部《全国艺术表演团体巡回演出管理工作条例》的精神，结合我省情况，贯彻执行，搞好我省的巡回演出工作。随着巡回演出工作的开展，各地、州、市文化部门应有同志分管这方面的工作，把本地区的剧团、文工队和外地、外省来巡回演出的艺术团体的演出活动统管起来。结合我省的实际情况，毗邻省的毗邻地、县之间巡回演出，经地、县文化(教)局同意报省演出管理部门备案，即可接待。如非毗邻地、县，应有省演出管理部门的介绍方可接待。

会上，省歌舞团、省花灯剧团、省京剧院二团、省话剧团、省杂技团、昆明市评剧团、昆明市滇剧团等等，还把自己 1982 年在省内巡回演出的计划作了汇报，与有关地、州、市进行了协商，并听取了有关地区的意见和建议。

会议结束时，省文化局李坚副局长作了总结讲话。李坚同志首先肯定了我省去年剧团、文工队的工作，总的形势是好的。思想战线座谈会以后，随着中央 30、31、39 号文件精神的学习贯彻，加强了党对思想战线的领导，我省许多剧团、文工队的领导班子，进行了必要的整顿，开展了批评评与自我批评，加强了团结，软弱涣散状态有所改变，对为人民服务、为社会主义服务的文艺方向及“百花齐放，百家争鸣”的方针，有了进一步的认识。在上演剧目方面，在坚持党的文艺方向、方针的前提下，注意了贯彻“三并举”的剧目政策，许多剧团注意了抓创作和上演现代戏，坚持上山下乡，到农村、工矿去巡回演出。总的看来，我省剧团、文工队去年贯彻党的文艺方针方向的情况是好的。

谈到今年工作时，李坚同志说，要加强剧团演出工作的领导，注意剧目、节目的社会效果。加强剧团管理工作，改变干不干一个样，干多干少一个样的吃大锅饭的状况，在奖励和表扬上要体现多劳多得和扶正压邪的原则。她说，我们各级文化部门，要为剧团上山下乡创造条件。我们的巡回演出要尽可能地满足经济好转后，人民群众迫切要求看戏的地方，同时要有意识地、有目的到最困难的地方去演出，摸索，总结一些经验，各级领导要引导剧团去那样做。交通不便、条件艰苦的地方，政策性补贴也应适当地增加一点。要组织好巡回演出网点，通过协商，恰当地安排好影剧场演出与放映争场的问题，安排好剧团演出与电影放映。

李坚同志说，为了更好地“立足本地，面向农村”，我们的剧团，要培养出更多的优秀艺术人材，拿出更多的优秀剧目、节目来满足人民群众文化生活的需要。上半年各地应认真抓好现代戏创作，拿出好节目来参加省里 7 月份举行的现代戏观摩演出。剧团要抓好队伍培训，要鼓励拔尖，剧团必须有自己的尖子。各剧团要加强管理工作，结合自己的实际，制定必要的规章制度。1982 年，我们要在思想上有个显著的进步，在实际工作中要做出更大的贡献。

李坚同志最后还强调了剧团要注意为少年儿童创作、演出，把教育少年儿童的工作担

负起来。

云南省文化局

1982年1月20日

抄送：省体委、省总工会、昆明军区文化部、云南日报、春城晚报、电台、电视台、省城建局

抄报：省委宣传部

（共印35份）

云南省文化局关于举行全省 1980年戏剧创作和戏剧评论评奖的通知

云文字(81)第29号

各行署、州、市文化(教)局：

为了进一步繁荣我省的戏剧创作和戏剧评论研究工作，更好地为人民服务，为社会主义服务，拟举行全省1980年戏剧创作和戏剧评论评奖，给优秀的剧本和评论研究文章的作者颁发奖状和适当的奖金。现将有关事项通知如下：

一、评奖范围：凡我省作者于1980年1月1日至12月31日在全国各地报刊(包括地区以上的内部刊物)发表的剧本(创作改编及新整理的传统戏)、戏剧评论研究文章和县以上剧团正式公演的剧本，均可参加评奖。

二、组织领导：由省文化局和中国戏剧家协会云南分会联合组成评奖和审核机构，审定得奖作品。

三、评选原则：从我省实际水平出发，以鼓励为主，择优评奖，不搞照顾。请各地、州、市文化(教)局择优推荐，最后由省评奖机构核定。

四、虽属1980年发表的剧本，如已参加过国庆三十周年献礼节目评奖的，这次不再参加评奖。各地、州、市在接此通知前已送来的剧本、文章，如不符合本通知第一项规定范围的，不参加这一次评奖。

五、作品选送时间：各地、州、市参加评选的剧本、文章，务请于3月15日以前(以寄出邮戳为凭)寄省戏剧创作研究室，逾期无效。

云南省文化局

1981年2月19日

抄送：省剧协、省戏剧创作研究室。

抄报：省委宣传部。

（共印25份）

云南省文化局关于加强剧团涉外工作管理的意见

云文字(81)第67号

省级剧团、局各处、室，省文艺学校，昆明市文化局：

近来我省外事活动、旅游业务日愈增多，有些活动经常与艺术表演团体发生关系。为加强这方面的管理，做好工作，特参照上级有关规定精神，提出如下意见，在执行过程中遇到什么问题，请及时向我局反映。

1、凡上级通知的外事专场演出，各剧团要认真组织，选择优秀节目，保证演出质量。演出节目需文化主管部门审查。专场演出要坚持收费。收费标准按原来办法。

2、日常来往的外宾、游客，一般不演专场。需要看演出者可到剧场购票观看，原则上不要打乱剧团上演计划。

3、旅游部门或其他单位有特殊活动，要求邀请剧团到宾馆、饭店为外宾或游客演出，需经省文化局批准。应坚持收费，收费标准应略高于剧场演出。若邀请著名艺术家去演唱，收费还应适当提高。不得随意降低，有损艺术家尊严。

4、剧团除国宾一级的外事活动和经省文化局批准的文化交流性质的联欢活动外，艺术人员不得参加有损国家和民族尊严，有损艺术家荣誉的活动，如宴会伴唱、堂会表演、舞会伴舞等等。

5、除剧场演出外，未经省文化局批准，剧团不得将节目及有关资料让外宾或游客录音、录相、拍电影带走。

6、未经省文化局授权，任何剧团或个人，不得与外商、旅游客人洽谈剧团出国访问、演出等活动。严禁以种种借口，向外宾和游客要礼物。

云南省文化局

1981年4月9日

抄报：省委宣传部。

抄送：省外办、旅游局。

（共印25份）

中共云南省文化局党组
关于开展学习关肃霜同志
“艺高德高”的先进事迹活动的报告

(82)云文党字第63号

省委宣传部：

云南省京剧院著名京剧演员关肃霜同志，坚持党的文艺方向，坚持认真继承和勇于创造，获得突出成就。她按照一个共产党员的标准要求自己，平等待人，严于律己，不追求享受，保持普通演员的本色，被誉为“艺高德高的著名京剧演员”，表现了社会主义文艺工作者高尚的精神境界和道德情操。为了学习她的先进事迹，我们决定在全省文化系统开展学习关肃霜同志“艺高德高”先进事迹的活动。其做法是：

一、全省文化艺术单位，特别是艺术表演团体，要认真组织全体干部和职工，学习关肃霜同志的先进事迹：学习她坚持党的文艺方向，在艺术实践中刻苦努力，精益求精，认真继承和勇于创造的精神；学习她为人民服务，不追求名利、不追求享受的好思想；学习她平等待人，严于律己，保持普通演员本色的好作风。

二、各文化艺术单位，要组织干部、职工进行认真讨论，从中得到教育，并联系实际，发扬成绩，找出差距，提出努力方向。各单位要同时学习中国文联第四届全委会第二次会议通过的《文艺工作者公约》，结合对干部和职工进行职业道德教育，联系实际情况，订出各类人员应当遵守的“公约”或“工作守则”，并加以执行，以提高工作质量和服务质量。

三、各级文化行政部门和各单位要加强领导，具体布署和安排，用一定的时期安排此项活动。通过学习要提高全体人员的思想觉悟，按照十二大的精神，扎扎实实地做好各项文化艺术工作，促进我省文化艺术事业的繁荣和发展，为建设以共产主义思想为核心的社会主义精神文明作出更大的贡献。

以上如无不当，请批转各地执行。

中共云南省文化局党组
1982年11月3日

后　　记

《中国戏曲志・云南卷》的编纂工作，是从 1984 年夏秋之间开始的，经过八年多终于完成了。我们编纂这样一部大部头的戏曲志，本来就是个浩大的工程，由于云南的情况具有某些特殊性，更使人感到艰辛。客观上，云南山高路远，偏僻封闭，民族众多，情况复杂；主观上，我们编辑部同仁不过区区四、五人，因而是在不断实践不断学习不断总结中摸索前进。

我们花了相当精力在全省范围内组建编辑班子及培训队伍。在各地、州领导的关怀与支持下，全省各地、州相继建立了戏曲志编辑组，以他们为核心，又团结了一批各方面人士为戏曲志的编纂出力。据粗略的统计，全省参加戏曲志编纂的有五百三十七人（不包括资料提供者），这批人就是我们进行工作的骨干。为了使他们熟悉这一工作，我们曾请沈达人、龚和德、黄克保、何为、丁道希、薛若琳等专家为他们讲授戏曲及编志的有关知识，打开他们的眼界。当然，我们更多地是依靠在实践中示范及对实践经验的总结来提高编辑队伍的水平。

根据云南的情况，我们确定了省卷的编辑及地区卷、剧种卷的编辑同时进行，实践证明这一方针是正确的，至 1993 年 12 月，我们不仅公开编辑出版了《中国戏曲志云南卷丛书》十三种，，还内部编印了《云南戏曲资料》五种、《云南戏曲传统剧目汇编》五种，与中国戏曲志川、黔、桂三省（区）编辑部合编了戏曲史论研讨会文集五种，以上共二十八种，约五百多万字。通过这些书的编辑出版，为《中国戏曲志・云南卷》的编纂积累了经验和丰富的资料，为今后云南戏曲理论研究工作打下了坚实的基础。

我们还大力进行了一次有关全省戏曲情况的普查。由于历史文献资料的奇缺，云南的文化多属口头积累，再加上高山峻岭，不能不给普查带来许多困难，应该为许多辛劳的资料查访人记下一笔。据不完全统计，为这次戏曲志的编纂，我们的编辑人员行程二十七万公里，调查访问四千五百九十人次，参加调查的人有一千三百八十四人，搜集到原始资料一千二百八十四万字，图片资料四千六百六十四张，录音资料六百小时，录像资料一百六十小时，戏曲文物一百六十七件。整理编印资料六百零九万字。在全国的戏曲志编纂工作中，这些粗略的统计数字不过大海中的一滴水，我们记下来也只想说明这一滴水也有我省编辑人员的汗水咸味而已。

在普查工作开始之后我们以相当精力进行体例的学习与研讨，结合我省的情况，省编辑部对体例作了些阐释补充，并写出《关于如何编纂戏曲志浅说》一文。接着，就抓了示范条目的撰写。反反复复地撰写、修改、再撰写，拿出些可以起到示范作用的条目志文，供条目撰写者参考，使条目的撰写规范化而又不失其个性特色。

最后一个步骤是全书的编辑，这也是十分细致的工程。在整个编辑过程中，我们始终抓紧资料的收集、鉴别、整理、编辑及体例的学习、研讨、阐释、补充、丰富和资料与体例的结合。我们的资料要纳入体例的逻辑系统，恰当地解决它们之间的关系，使它们形成一部具有一定质量的《中国戏曲志·云南卷》，就是我们全体编辑人员的梦。如今，这个梦终于实现了，我们感到十分欣慰。

本书除"传记"而外，在"机构"、"表演"等部类中，由于体例的要求，也通过以事带人、以戏带人等方式，列举了一些有关的人名。由于篇幅的限制，不可能将有关的人员都一一列举，只能予以选择。选择时，我们遵从了几个原则：第一，本书的下限为1982年，列举人名也必须符合此一规定。第二，所列举的人员必须在某一方面有一定的代表性，有一定的知名度或建树。第三，凡属于各地、州、市范围的人员，由当地有关部门提出，当地戏曲志编辑组汇总审核后交省编辑部审定；省属单位由有关单位提出，由省编辑部审定。此项工作，由于牵涉到较多的人员，因而在此作一说明。

在《中国戏曲志·云南卷》编纂过程中，各级党政领导机关、民族事务委员会、文化主管部门、戏剧家协会及广大戏曲工作者给予我们的工作以大力支持，省人大常委会副主任杨明担任我们的顾问，《中国戏曲音乐集成·云南卷》主编曹汝群担任我们的音乐顾问，在此，一并表示感谢！

《中国戏曲志·云南卷》编辑部

1993年12月

索　　引



条目汉字笔画索引

一 画

二 画

三 画

四　画

五　画

六　画

七　画

八 画

九　画

十 画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

二十画以上

条目汉语拼音索引

D

E

F

G

H

M

N

T

Z